



Уральский
федеральный
университет

имени первого Президента
России Б.Н. Ельцина

Уральский гуманитарный
институт

**Ю. Е. БУТ
Н. А. КРУЧИНИНА**

АНГЛИЙСКАЯ И НЕМЕЦКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА НОВОГО ВРЕМЕНИ

Учебное пособие



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б. Н. ЕЛЬЦИНА

Ю. Е. Бут, Н. А. Кручинина

АНГЛИЙСКАЯ И НЕМЕЦКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА НОВОГО ВРЕМЕНИ

Учебное пособие

Рекомендовано
методическим советом Уральского федерального университета
в качестве учебного пособия для студентов вуза,
обучающихся по направлению подготовки
46.03.01 «История»

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2019

ББК ТЗ(0)5-7я73-1
Б93

Р е ц е н з е н т ы:
кафедра всеобщей истории
Уральского государственного педагогического университета
(заведующий кафедрой доктор исторических наук,
профессор В. Н. Земцов);
М. Б. Ларионова, кандидат исторических наук
(Российский государственный профессионально-педагогический
университет)

Бут, Ю. Е.
Б93 Английская и немецкая художественная культура Нового
времени : учеб. пособие / Ю. Е. Бут, Н. А. Кручинина ; М-во
науки и высш. образования Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т. —
Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2019. — 164 с.

ISBN 978-5-7996-2523-8

Учебное пособие посвящено истории английской и немецкой художественной культуры Нового времени (XVI — начала XX в.). Представлена характеристика основных художественных направлений и стилей, доминировавших в Англии, Австрии и Германии в указанный период, приведены примеры творчества отдельных представителей этих направлений.

Предназначено для студентов-историков, обучающихся по программе бакалавриата, а также может представлять интерес для студентов других гуманитарных специальностей — архивистов, философов, социологов, политологов, регионоведов и др.

ББК ТЗ(0)5-7я73-1

На обложке:

К. Д. Фридрих. Двое мужчин, созерцающих луну (1825–1830)

ISBN 978–5-7996-2523-8

© Уральский федеральный университет, 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	4
Европейские художественные стили и их переосмысление в английской культуре.....	7
Путь от Северного Возрождения к модерну в немецкой художественной культуре	58
Глоссарий	122
Вопросы и задания для самоконтроля.....	131
Список рекомендуемых художественных произведений и литературы.....	158

ПРЕДИСЛОВИЕ

Современное гуманитарное образование предполагает формирование всесторонне развитой личности, знакомой не только с историей, но и выдающимися произведениями мировой культуры. Изучение идей и традиций зарубежных культур способствует формированию толерантности, взаимопонимания и уважительного отношения к представителям других народов. Подобного рода знания необходимы каждому человеку в сегодняшнем мире с его расширяющимися глобальными информационными, экономическими, культурными связями, но особенно они важны для специалистов гуманитарного профиля. Для историков знание фактического материала и логическое понимание истории зарубежной культуры является обязательной базовой социoproфессиональной компетенцией, без которой невозможно представить себе специалиста в этой сфере.

Данное учебное пособие посвящено истории английской и немецкой художественной культуры Нового времени (XVI — начало XX в.). Английская и немецкая культура этого периода представляют самостоятельный феномен в европейской истории в связи с тем, что становление и формирование национальной живописи, музыки, театра, поэзии и архитектуры в этих регионах начинается относительно поздно по сравнению с Италией и связано с традициями Северного Возрождения. В учебном пособии рассматриваются основные направления и стили английской и немецкой художественной культуры на примере творчества наиболее видных ее представителей, анализируется их эволюция на фоне специфики исторического развития Англии, Австрии и Германии. Особое внимание уделено взаимовлиянию и взаимопроникновению культурных элементов и тенденций.

Курс ориентирован на углубленное изучение истории английской и немецкой культуры Нового времени и предполагает опору на знания, полученные студентами из базовых дисциплин «История мировой и отечественной культуры» и «Новая и новейшая история». В связи с этим в данное учебное пособие не включены те деятели культуры, чьи биографии и творчество изучаются в общих курсах, например, Д. Дефо, Д. Свифт, У. Хогарт, У. Тернер, Д. Г. Байрон, К. М. Виланд, Г. Гейне, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон и др. Курс предполагает обязательное самостоятельное ознакомление студентов с художественными произведениями из списка рекомендуемой литературы, а также музыкальным наследием изучаемых композиторов. При своей ориентированности именно на аспект исторического развития материалы пособия не включают углубленного искусствоведческого или филологического анализа художественных произведений.

Учебное пособие предназначено, прежде всего, бакалаврам, обучающимся по направлению «История», однако будет полезно студентам всех гуманитарных направлений, не специализирующихся на культурологии и истории искусства, таких как «Документоведение и архивоведение», «Туризм», «Антропология и этнология», «Социология», «Философия», «Религиоведение», «Прикладная этика», «Политология», «Международные отношения», «Зарубежное регионоведение» и пр.

Материалы учебного пособия представлены в трех разделах. В первых двух кратко изложены основные теоретические положения курса. Первый раздел посвящен истории английской культуры второй половины XVI — начала XX в. Он раскрывает основные этапы формирования и становления культуры Англии, начиная от копирования и переработки идей итальянского Возрождения, создания английских вариантов классицизма и барокко и заканчивая периодами Просвещения и романтизма, когда английская культура начинает лидировать и предлагать образцы искусства остальной Европе. Во втором разделе характеризуется культурное развитие регионов Австрии и Германии в XVI — начале XX в. Анализируются основные достижения немецкой культуры, особенности общеевропейских тенденций на немецкой почве, обзорно представлены выдающиеся произведения немецкого искусства и литературы. В ходе освоения теоретического материала студенты

получают возможность познакомиться с базовой терминологией, основными этапами и тенденциями в истории культуры Англии, Австрии и Германии.

Третий раздел включает вопросы и задания для самоконтроля. В нем представлены отрывки из наиболее знаменитых художественных произведений изучаемого периода, репродукции гравюр и картин, фотографии архитектурных комплексов и дворцово-парковых ансамблей, перечислены выдающиеся музыкальные произведения Англии, Австрии и Германии эпохи Нового времени. Список рекомендуемой литературы для углубленного изучения данной проблематики, литературных и музыкальных произведений дан в конце учебного пособия.

ЕВРОПЕЙСКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СТИЛИ И ИХ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ В АНГЛИЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

«Глобус»: театр Шекспира

Во второй половине XVI в. в Англию начинают проникать идеи Ренессанса. Ренессансные художники отличались от средневековых, прежде всего, своими индивидуалистическими установками. На смену религиозной культуре Средневековья пришла новая светская культура, основывавшаяся на идеях гуманизма. Человек стал рассматриваться как творец своей жизни и окружающего мира, человеческая личность и активная созидательная деятельность стали главным предметом интереса деятелей искусства. Ренессансные художники подняли европейское искусство на новый уровень. Именно с Ренессанса берет свое начало современная европейская культура.

Под влиянием ренессансных идей в конце XVI — начале XVII в. происходит расцвет английского театра. В это время работали многие выдающиеся драматурги, например, Кристофер Марло, Бен Джонсон, но для нас английский театр начала XVII в. прочно ассоциируется с именем Уильяма Шекспира (1564–1616). Шекспир (рис. 1) считается величайшим в мире драматургом и величайшим английским поэтом. Он оказал огромное влияние не только

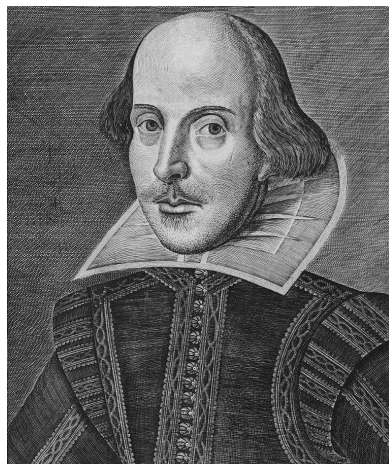


Рис. 1. М. Друшаут. Портрет Уильяма Шекспира. 1632 г.

на английскую, но и на всю мировую культуру. Шекспир — автор тридцати восьми пьес, из которых наибольшей популярностью до наших дней пользуются «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Отелло», «Король Лир», «Макбет», «Виндзорские насмешницы», «Укрощение строптивой», «Двенадцатая ночь», «Ричард III» и «Генрих V».

Английские театры конца XVI в. сильно отличались от современных. Постоянные труппы существовали, но они были бродячими. Постоянных театральных зданий не было. Актеры обычно давали спектакли на улицах и постоянных дворах. Сцена сколачивалась из досок, зрители стояли перед ней на земле, а жители окрестных домов смотрели из окон. В 1576 г. антрепренер Джеймс Бербедж построил первый в Англии постоянный театр в Шордиче, на северо-восточной окраине Лондона. Он назывался просто «Театр», а работавшая в нем труппа Бербеджа носила название «Слуги лорда-камергера», так как находилась под покровительством королевского двора. Постепенно количество театров в Лондоне росло. Все они располагались за городом. Пуританский муниципалитет Лондона считал театры бесовским развлечением, но королева Елизавета I любила театры, а с ее вкусом предпочитали не спорить. Часто актеры приглашались давать спектакли при дворе. В 1599 г. поднялись цены за аренду земельного участка, и Бербеджу пришлось построить новое театральное здание в другом месте. Он выбрал участок подешевле — за городской чертой на южном берегу Темзы, где традиционно располагались увеселительные учреждения разного рода. Новый театр получил название «Глобус». Именно в нем и были поставлены основные пьесы Шекспира.

«Глобус» (рис. 2) еще не был похож на современный театр, скорее на свой прототип — самодельный театр на постоялом дворе. Сцена была всегда открыта, карманов не было, актеры уходили за занавес, который висел позади сцены. Это создавало определенные неудобства. Скажем, нельзя было незаметно для зрителя сменить декорации. Проблемой было, что делать с героями, которые погибли во время спектакля на сцене. Публика начала XVII в. любила натурализм. Актеры под одежду прятали бычьи пузыри с жидкостью красного цвета. В момент убийства, по сюжету, эти пузыри протыкались, одежда окрашивалась в красный цвет. Ясно, что такие окровавленные трупы не могли сами встать и уйти



Рис. 2. Современная реконструкция театра «Глобус»

со сцены — это испортило бы весь эффект. Поэтому оставшимся в живых героям приходилось уносить своих умерших товарищей. Так, например, Гамлет сам уносит труп убитого им Полония, а в конце спектакля офицеры уносили самого Гамлета, и это превращалось в торжественную похоронную процессию. За занавесом размещался альков — небольшое сценическое пространство, которое могло играть роль спальни или кабинета. Над альковым находился балкон, где обычно сидели музыканты. На этот же балкон при необходимости выходили и актеры, например, Джульетта для беседы с Ромео.

Публика стояла вокруг сцены — стоячие места были самыми дешевыми и стоили только пенни. Зрители побогаче сидели вокруг на трехъярусных галереях или даже по краям сцены. Театрального освещения не существовало, поэтому спектакли шли только днем, начинаясь, как правило, после обеда. Декораций также практически не было, зато большое внимание уделялось костюмам. Поскольку персонажами часто бывали принцы или короли, костюмы у них

обязательно были роскошными, но современными. Раз не было декораций, надо было объяснять зрителям, где происходит действие. Для этой цели существовал хор. Хором назывался один человек, который, подобно настоящему хору в древнегреческих спектаклях, давал комментарии по ходу действия. Смена сцен происходила просто за счет того, что одни актеры уходили, другие выходили на сцену.

Портретная миниатюра: Николас Хиллиард

Период конца XVI — начала XVII в. стал временем становления английской национальной живописи, которое также проходило под влиянием ренессансных идей. До этого времени значительных собственных художников в Англии не было, а для создания портретов королей приглашались мастера из Фландрии или Германии, например, Ганс Гольбейн Младший.

Первым великим английским живописцем считается Николас Хиллиард (1547–1619) — придворный художник Елизаветы I и Якова I. Он был ювелиром, иллюстратором манускриптов, теоретиком искусства, но прославился, прежде всего, как художник-миниатюрист и портретист. Обычно он рисовал акварелью на пергаменте или на бумаге круглые миниатюры диаметром пять-шесть сантиметров. В своем творчестве Хиллиард развивал, прежде всего, традицию английской книжной миниатюры, поэтому перспектива в его работах показана слабо, главными выразительными средствами были тона и полутона акварели. С другой стороны, на него оказали существенное влияние немецкая и французская художественные школы. Он прекрасно передавал портретное сходство, уделяя внимание психологизму образов. Хиллиард был мастером деталей, с удивительной тщательностью прописывая роскошные костюмы того времени и огромные кружевные воротники. Миниатюры заключались в медальоны, часто они играли роль подарков и были важным элементом повседневной жизни королевского двора, где культивировались куртуазные отношения рыцарей и прекрасных дам. На портретах часто присутствовали девизы, мелкие детали, которые были понятны современникам, но сейчас уже с трудом поддаются расшифровке.

На знаменитом автопортрете (рис. 3) Хиллиард изобразил себя в костюме дворянина: в камзоле с роскошным кружевным воротником, в берете, с модными в то время усами и бородкой клинышком. Слева от него надпись *Anno Domini 1577*, справа — *Aetatis Suae 30* и монограмма *NH*.



Рис. 3. Н. Хиллиард. Автопортрет. 1577 г.

Прямой обязанностью Хиллиарда было создавать миниатюры с изображением королевских особ. Больше других он рисовал Елизавету I. Такие миниатюры раздавались в качестве наград приближенным или посылались как знаки внимания к европейским дворам. На других его портретах изображены двоюродная племянница Елизаветы I шотландская королева Мария Стюарт (рис. 4), ее сын и наследник английского престола Яков I, его дочь Елизавета, королева Чехии, дети Генриха II герцог Алансонский и Маргарита Наваррская.



Рис. 4. Н. Хиллиард. Мария Стюарт. 1578 г.

Кисти Хиллиарда принадлежит целая галерея портретов елизаветинских придворных, глядящих на нас сквозь время с его виртуозных миниатюр. Это королевский фаворит сэр Уолтер Рэли — знаменитый авантюрист, капер, поэт и историк. Сэр Фрэнсис Дрейк — капер, исследователь и адмирал, первый англичанин, совершивший кругосветное плавание. Лорд-канцлер Елизаветы I сэр Кристофер Хэттон, изображенный с орденом Подвязки. Роберт Дадли граф Лестер, друг детства и единственный возлюбленный Елизаветы I, выдающийся военный, прославившийся в войнах с Испанией. Фрейлина королевы Мэри графиня Пембрук — самая образованная женщина Англии своего времени, первая в Англии женщина — основательница литературного кружка, поэтесса и переводчица.

Кроме медальонов Хиллиард создавал кабинетные миниатюры — овальные или прямоугольные портреты до двадцати пяти сантиметров высотой. Модели на них обычно изображены в полный рост, то есть это маленькие картины, которые можно поставить на стол, как мы иногда сейчас ставим фотографии. Самой знаменитой среди них является «Юноша среди роз» (ил. 1; см. вклейку) — предположительно еще один фаворит Елизаветы I

граф Эссекс. Портрет создавался в качестве подарка рыцаря своей прекрасной даме. Юноша изображен в мечтательной позе, одет в цвета Елизаветы I и окружен розами — символом королевы, что показывает — мечтает он именно о ней. Известны только два станковых портрета Хиллиарда — это портреты королевы Елизаветы I, с пеликаном и с фениксом.

Классицизм в архитектуре и театре: Иниго Джонс

Первым крупным английским архитектором Нового времени и основателем английской национальной архитектурной традиции считается Иниго Джонс (1573–1652), театральный художник и придворный архитектор Якова I и Карла I. Творческое наследие Иниго Джонса (рис. 5) дошло до нас фрагментарно. Уцелело много его эскизов к спектаклям, но реальные костюмы и декорации с XVII в. сохраниться не могли. Также точное количество построенных им зданий неизвестно, вероятно, их было несколько десятков, но сохранилось до наших дней только семь.

На правление Якова I и его сына Карла I пришелся расцвет осолого английского театрального жанра — маски. Маски ставились либо при дворе, либо в домах знати. Они представляли собой смесь пантомимы, танца, музыки, пения, драматических эпизодов и спецэффектов и сводились обычно к прославлению короля или аристократа — хозяина дома или к прославлению какого-либо качества — красоты, мира, удовольствия. Каждое представление было оригинальным, они никогда не повторялись. Для каждого создавался оригинальный текст, музыка, шились костюмы и изготовлялись декорации.



Рис. 5. А. ван Дейк. Портрет Иниго Джонса. 1635 г.

Иниго Джонс выступал как режиссер и художник-оформитель этих празднеств. Он рисовал эскизы костюмов, создавал декорации, а также отвечал за спецэффекты. До нас дошли эскизы костюмов Джонса к таким спектаклям, как «Маска темноты» (1605), «Маска королев, представленная в Доме славы» (1609), «Оберон, эльфийский принц» (1611). Как профессиональный архитектор Иниго Джонс был хорошим инженером. Он создавал для своих спектаклей сложные движущиеся декорации, именно он придумал и реализовал на представлениях масок движущуюся сцену и арку просцениума. Для Джонса арка просцениума, во-первых, давала возможность повесить занавес, который был огромной расписной картиной, поражавшей воображение зрителей, а во-вторых, от арки просцениума начиналась перспектива декораций. Еще один большой рисованный занавес исполнял роль задника, завершая пространство сцены.

В архитектуре Иниго Джонс следовал принципам итальянского зодчего XVI в. Андреа Палладио, чьи работы он прилежно изучал в Италии. Джонс считается первым в Северной Европе архитектором, работавшим в стиле палладианства (или классицизма). В основе классицизма лежит строгое следование принципам симметрии, учет перспективы и широкое использование элементов греческой и римской архитектуры, в особенности портиков, колоннад и системы ордеров.

Выдающимся архитектурным сооружением Иниго Джонса считается Банкетный зал дворца Уайтхолл. Старый Банкетный зал сгорел в 1619 г., и за три года, в 1619–1622 гг., Джонс выстроил новый, по всем правилам палладианской архитектуры. В конце XVII в. дворец Уайтхолл сгорел, так что теперь Банкетный зал — единственная оставшаяся от него постройка. Здание трехэтажное, абсолютно симметричное, первый этаж — полуподвальный, второй и третий этажи украшены пилястрами, второй этаж — ионического ордера, третий — коринфского, которые разделяют окна, сверху здание заканчивается балюстрадой. Внутри второй и третий этажи представляют собой единое помещение — собственно банкетный зал, где снова повторяются ордера — ионические колонны второго этажа и коринфские пилястры третьего. Этажи отделены друг от друга балконом, называемым Галерея менестрелей, но на самом деле этот балкон предназначался для простой публики,

желавшей поглазеть на короля. Этот зал имеет, с точки зрения классицистических правил, идеальные пропорции — это двухкубовый зал, у которого ширина равна высоте, а длина в два раза больше ширины, таким образом, он как бы представляет собой два стоящие рядом куба.

В 1616–1619 гг. Джонс построил здание, которое вошло в комплекс Гринвичского королевского дворца, оно получило название Куинз-Хаус (Дом королевы) (рис. 6), так как было частной резиденцией супруги Якова I королевы Анны, окончательный вид дом приобрел в 1635 г., когда Джонс перестроил его для королевы Генриетты-Марии — супруги Карла I. В начале XIX в. к зданию пристроили колоннаду, сохранившуюся до наших дней. Еще одно знаменитое творение Джонса в Лондоне — церковь Св. Павла в Ковент-Гардене, первая в Англии церковь, по плану и оформлению фасадов напоминающая греческий храм. Одной из последних его работ стала перестройка Уилтон-Хауса — загородного поместья графов Пембруков. В современном комплексе поместья Джонсу принадлежит оформление южного фасада и парадных апартаментов, где также есть знаменитый Двухкубовый зал.



Рис. 6. И. Джонс. Куинз-Хаус

Поэзия классицизма: Джон Мильтон

Вторым по значению поэтом после Шекспира англичане обычно называют Джона Мильтона (1608–1674). Мильтон (рис. 7), наравне с Шекспиром, считается не только основателем английской поэзии, но и современной английской литературы в целом и современного литературного английского языка. Мильтон испытал значительное влияние ренессансных идей, но все же его поэзия относится уже к стилю классицизма. В основе классицизма в литературе, как и в архитектуре, лежали идеи рационализма. Художественное произведение в классицизме строится на основе строгих канонов, потому что оно должно таким образом отражать стройность и логичность божественного мироздания. В литературе классицизма была установлена строгая иерархия жанров, смешение которых не допускалось. В поэзии надо было соблюдать четкую стихотворную форму и размер. Классицизм во многом утратил интерес к человеку, с его индивидуальными проблемами и переживаниями. В своих литературных произведениях классицисты стремились воспеть вечное и неизменное. С этой целью они выра-

ботали для себя особый возвышенный язык, в котором широко применялись аллегории и было множество отсылок к античным образам и героям.

Поэзия Мильтона является прекрасным образцом классицистической литературы. Его поэмы написаны белым стихом, стихи малых форм — очень четким и ясным рифмованным стихом. Мильтон никогда не создавал стихов на политические темы — для этого ему служили памфлеты и эпиграммы. С другой стороны, у него практически нет любовной лирики (за исключением разве пары юношеских сонетов, написанных в Италии). Поэзия, с его



Рис. 7. У. Фейторн. Портрет Джона Мильтона. 1670 г.

точки зрения, должна воспевать прекрасное, возвышенные чувства, рассуждать о божественном, о философии, о смысле жизни — он мог написать сонет о Времени, о Музыке, о Добродетели, но не о любви. Достойной темой стихов, например, для него было поэтическое переложение псалмов, из которых более всего сейчас известен «Псалом II». Из ранних поэм Мильтона знамениты, прежде всего, две — «L'Allegro» и «Il Penseroso» («Радостный» и «Задумчивый»). Это диптих — две парные маленькие поэмы, рисующие два настроения. Они необычайно сложны как по лексике, так и по рифме.

Подлинным шедевром Мильтона признаются две другие поэмы, созданные в конце его жизни, — «Потерянный рай» и «Возвращенный рай». Поэмы основаны на протестантской идее самостоятельного познания верующим Слова Божия. Они являются трактовкой и переосмыслением соответствующих мест Святого Писания и вообще представляют собой изложение истории мира. В Библии история начинается с творения света, земли и человека. Но Библия не дает ответа на вопрос, откуда в мире взялось зло. Там невесть откуда взявшийся Змей совращает Еву, уговаривает ее вкушать плод с запретного древа познания добра и зла, тем самым совершается грехопадение, затем следует изгнание из рая и т. д. (Быт. 1–3). Мильтона же особо интересует вопрос о происхождении зла в мире. И для объяснения этого Милтон, естественно, вынужден обращаться к апокрифам.

В результате у Мильтона получилась огромная эпическая поэма, начинающаяся восстанием одного из архангелов — Сатаны и примкнувших к нему Сил против Бога и низвержением Сатаны и его Сил в Ад, заканчивающаяся изгнанием из Рая Адама и Евы и видениями будущего, в которых архангел Михаил показывает Адаму всю жизнь рода человеческого на земле, воплощение, смерть, воскрешение и вознесение Сына Божьего и второе пришествие. «Потерянный рай» — это философское размышление о судьбе рода человеческого, основанное на Библии. Но самым ярким в поэме получился образ Сатаны, который восстает и борется, хотя его поражение заранее предreshено, ибо Бог всемогущ. Сатана — образ, созданный Мильтоном, потому что в Библии Сатана упоминается, но не является активным действующим лицом.

«Возвращенный рай» — поэма парная, но значительно менее масштабная. Она посвящена проблеме, как можно возвернуть

утраченный Рай. Человек сам по себе возратить Рай не мог. Сделать за него это мог только Сын Божий, принеся себя в жертву и искупив тем самым грехопадение, то есть поэма посвящена ему одному. «Возвращенный рай» — это также трактовка и переосмысление соответствующего места Библии (Мат. 4; Лук. 4), где рассказывается, как после крещения Иисус Христос провел сорок дней в пустыне, а диавол искушал его, пытаясь уговорить отказаться от своего замысла.

Живопись барокко: Питер Лели

Самым выдающимся английским живописцем второй половины XVII в. считается сэр Питер Лели (1618–1690), придворный художник Карла I и Карла II, самый модный и популярный портретист Англии своего времени. В годы расцвета его творчества заказы сыпались на него со всех сторон, так что он не успевал с ними справляться. Он открыл большую мастерскую, где подмастерья помогали ему работать над портретами. Сам Лели (рис. 8) обычно рисовал лицо модели, а затем подмастерья дописывали фигуру в одной из стандартных поз и окружающие драпировки. В результате мастерская Лели наладила производство портретов в больших масштабах. Автором всех этих портретов считался и считается Лели, потому что подмастерья, по традиции того времени, не имели никаких авторских прав на свои работы.

Лели прославился именно как художник-портретист. В отличие от художников-миниатюристов предшествующего периода Лели рисовал маслом большие парадные портреты. Учившийся в Голландии, Лели принес в английскую живопись европейскую традицию изящного и пышного барокко. Все внимание в его портретах обращено на лица и костюмы. Фон — это или условный темный пейзаж, или колонны в античном стиле, или драпировки. Наибольшую известность получили созданные им портретные серии, самой знаменитой из которых стали «Виндзорские красавицы» — серия из одиннадцати портретов первых красавиц Англии. Инициатором создания серии была герцогиня Йоркская, супруга наследника престола — младшего брата Карла II. Она же сама отбирала для нее моделей. Серия сначала была выставлена в Виндзорском замке

(откуда и название), но сейчас экспонируется в другом королевском дворце — Хэмптон-Корте.



Рис. 8. П. Лели. Автопортрет. 1660 г.

Очаровательные, томные, соблазняющие красавицы стали символом своей эпохи и выражением фривольных нравов королевского двора. В том числе, в этой серии изображена Элизабет графиня Нортумберленд, она принадлежала к аристократическому роду графов Саутгемптонов, дважды была замужем: сначала за 11-м графом Нортумберлендом, потом — за 1-м герцогом Монтегю. Элизабет была покровительницей Лели, и он создал много ее портретов. Джейн Миддлтон — знаменитая куртизанка, любовница 1-го герцога Монтегю, мужа предыдущей дамы, за ней ухаживали

и Карл II, и его брат герцог Йоркский. Заказчица серии Энн герцогиня Йоркская была дочерью нетитулованного дворянина, брак герцога Йоркского и Энн был браком по любви, но считался неравным браком, тем не менее, Карл II этот брак поддержал, полагая, что умная и решительная Энн будет хорошо влиять на его слабохарактерного брата. Энн графиня Сандерленд — еще одна аристократка, дочь 2-го графа Бристола и жена 2-го графа Сандерленда, прапрабабушка Уинстона Черчилля и Дианы принцессы Уэльской. Фрэнсис герцогиня Ричмонд (ил. 2) — дальняя родственница Карла II, единственная придворная дама из всех изображенных в серии — придворная дама супруги Карла II королевы Екатерины Браганца. Ее называли первой красавицей английского двора, она была известна своим отказом стать любовницей короля, на что косвенно намекает Лели, изобразивший ее с луком — атрибутом непорочной античной богини охоты Дианы.



Рис. 9. П. Лели. Яков герцог Йоркский. 1661 г.

Не менее знаменита серия «Флагманы Лоустофта» — серия из тринадцати портретов командующих эскадрами и частями боевого порядка — победителей в Лоустофтском сражении 1665 г. во время очередной англо-голландской войны. Эту серию заказал Лели герцог Йоркский, брат Карла II, бывший командующим в этом сражении. Он хотел увековечить боевых офицеров, сражавшихся вместе с ним. Портреты подчеркивают гордость и силу капитанов, этому способствуют несколько статичные позы, решительные жесты, изображение далекого моря с кораблями на каждом портрете.

Естественно, Лели создал огромное количество официальных портретов короля, членов его семьи, придворных, знаменитых людей Англии своего времени. Это, например, парадный портрет Карла II, на котором уже пожилой король изображен в роскошной синей мантии ордена Подвязки. Милый и изящный портрет его супруги Екатерины Браганца. Королева изображена в простом светлом платье, в жемчугах и бриллиантах. Брат короля герцог Йоркский, будущий король Яков II (рис. 9), — молодой человек двадцати восьми лет, в кирасе, почти скрытой перевязью, и с адмиральским жезлом в руке — знаком его поста лорда-адмирала (командующего английским флотом) на фоне роскошных желтых драпировок. Дочь герцога и герцогини Йоркских принцесса Мария, будущая королева Мария II, изображена в классической для парадных портретов Лели манере: в голубом шелковом платье с жемчугами на фоне драпировок и античных колонн.

Музыка барокко: Генри Перселл

Еще одним ярким представителем английского барокко второй половины XVII в. был Генри Перселл (1659–1695), органист и придворный композитор королев Карла II, Якова II и Вильгельма III. Перселл (рис. 10) считается первым великим национальным композитором Англии. В его обязанности входило сочинение од по случаю различных праздников при королевском дворе, антемов (хоровой музыки на библейские тексты к церковным праздникам) и музыки для королевского оркестра. Кроме того, Перселл является автором одной оперы, пяти семи-опер и музыки к более чем сорока драматическим спектаклям.



Рис. 10. Д. Клостерман. Портрет Генри Перселла. 1695 г.

В творчестве Перселла великолепно выражены классические черты музыки барокко: величественность и торжественность мелодий, эмоциональность, сложность музыкального языка, требующая высокого уровня исполнительского искусства, бельканто (техника виртуозного пения с красивым и легким звуком). Классический образец сочинений Перселла — «Ода ко дню рождения королевы Марии» (имеется в виду Мария II — супруга Вильгельма III). Ода — это торжественное произве-

дение, прославляющее кого-либо. С точки зрения музыкальной формы «Ода ко дню рождения» — это кантата, то есть вокально-инструментальное произведение для солистов, хора и оркестра.

Важное направление творчества Перселла — музыка к драматическим спектаклям. Перселл сочинял вставные номера или фоновую музыку, подобную саундтрекам современного кино. Сами эти пьесы давно не ставятся на сцене и остались в истории искусства просто как спектакли, к которым сочинял музыку Перселл, но музыка к ним до сих пор популярна. Особенно знаменито рондо, сочиненное Перселлом к спектаклю «Абделагер» по пьесе совершенно забытой ныне писательницы XVII в. Афры Бен. Пьеса была посвящена интригам испанского королевского двора, имела крайне запутанный сюжет, в конце все умирали. Рондо Перселла прямого отношения к сюжету не имеет. Рондо — это особый вид музыкальной пьесы, в которой главная тема повторяется несколько раз, чередуясь с отличающимися друг от друга эпизодами.

Современники знали Перселла как придворного музыканта и хорового композитора, однако сейчас гораздо больше знамениты его оперы. Самой известной оперой Перселла и вообще первой национальной английской оперой считается «Дидона и Эней», но

при жизни композитора прошло только одно ее представление. Англичане — современники Перселла не любили оперу, предпочитая драматические спектакли с вставными музыкальными номерами, к каким они привыкли еще со времен Шекспира. Французские или итальянские оперы успехом в Англии не пользовались. Поэтому первая и единственная опера Перселла была написана не для театра, а для любительского спектакля, поставленного в 1689 г. в частной школе Джозайеса Приста в Челси.

«Дидона и Эней» — это камерная опера с ограниченным набором персонажей. Сюжет ее взят из «Энеиды» Вергилия, но творчески переработан, чтобы сделать его более привычным для английской публики. В опере злая колдунья с подружками-ведьмами намеревается сгубить Карфаген и его царицу и посылает к Энею злого духа, который принимает образ вестника богов Меркурия и велит Энею покинуть Дидону. Обманутый Эней подчиняется, как он думает, воле богов, а Дидона в финале умирает от разбитого сердца. Искусствоведы склонны рассматривать эту оперу как аллереорию, где Эней символизирует Якова II, обманутого католиками (ведьмами). Если такой смысл в опере и был, то для сегодняшних зрителей он не очевиден. Самый знаменитый фрагмент оперы и самая знаменитая мелодия Перселла вообще — это финальная ария героини, известная как «Плач Дидоны», — погребальная песнь, которую она поет сама себе. Она часто используется как реквием, например, она традиционно исполняется в Великобритании каждый год 11 ноября, в годовщину окончания Первой мировой войны, в знак памяти по погибшим.

Семи-операми в Англии было принято называть оперы с танцами и разговорными диалогами. Из семи-опер Перселла наиболее известна «Королева фей» (1692). Она представляет собой взятую с некоторыми сокращениями шекспировскую комедию «Сон в летнюю ночь», дополненную музыкальными сценами. Роли шекспировских персонажей исполняются драматическими артистами, а музыкальные номера представляют собой вставные арии и хоры. Наиболее известен из этой оперы дуэт дриады и фавна («If love's a sweet passion»). Дуэт поют, чтобы развлечь царицу Титанию и ее возлюбленного ткача Основу.

Просветительский роман: Тобайас Смоллет

Эпоха Просвещения дала новый стимул развитию английской литературы. Английский просветительский роман считается классическим образцом литературы такого жанра. XVIII век стал первой эпохой расцвета английского романа. В это время в Великобритании появилась целая плеяда романистов, имена которых вошли в фонд мировой литературы, — это Генри Филдинг, Даниэль Дефо, Джонатан Свифт, Уильям Годвин, Лоренс Стерн. Среди этих выдающихся имен особое место занимает шотландец Тобайас Джордж Смоллет (1721–1771).

Уже в XVII в. Шотландия входила в английский культурный ареал, что еще более стало ощущаться после формального объединения двух государств в начале XVIII в. Шотландцы воспринимали английский язык, культуру, работали в Англии. И шотландская литература Нового времени создавалась на английском языке и является неотъемлемой частью английской литературы. Тобайас Смоллет (рис. 11) как раз стал одним из первых примеров такого рода шотландских писателей.

Смоллет является автором шести романов разного качества и разной степени популярности. Самым знаменитым его романом считаются написанные в 1751 г. «Приключения Перигрина Пикля». Сюжетом романа является история главного героя — Перигрина Пикля. Пройдя через многочисленные жизненные перипетии, расстроив наследство, посидев и в Бастилии, и во Флите, Перигрин в конце находит счастье в кругу семьи. Роман двухтомный, примерно девятьсот страниц, сто шесть глав. Люди XVIII в. воспринимали романы не так, как мы сейчас. Романы тогда выполняли примерно ту же функцию, что современные телесериалы, то есть они развлекали и отвлекали. Телесериалы имеют ряд сходных с романом Смоллета черт: отсутствие ярко выраженного сюжета, когда действие разбивается на множество эпизодов с участием главного и постоянно появляющихся и исчезающих второстепенных персонажей; резкие повороты повествования; акцентирование внимания читателя не на внутренних переживаниях героев (описание внутреннего мира героев, каких-нибудь пейзажей в романе нет), а на быстро меняющемся действии; нарочитая растянутость; побочная мелодраматическая линия; счастливый конец. Роман

нельзя читать запоем, его нужно читать ежедневно, не торопясь, обдумывая каждый эпизод, размышляя или сочувствуя героям.

«Приключения Перигрина Пикля» — это один из первых плутовских романов в английской литературе. Плутовской роман — это роман, главный герой которого — человек без определенного места жительства и социального статуса, обладающий аморальностью и предприимчивостью. Все эти черты характерны для Перигрина. К такой жизни его толкают социальные обстоятельства — в данном случае ссора с матерью. Для героя плутовского романа

также обязательно характерны эгоизм и насмешливое отношение к другим людям. Для Смоллета его путешествующий из страны в страну, из одной общественной сферы в другую герой становится прекрасным поводом для едкой сатиры и разоблачения нравов.

Также «Приключения Перигрина Пикля» — это один из первых в английской литературе воспитательных романов. Воспитательный роман — это роман, содержанием которого является психологическое, нравственное и социальное формирование личности главного героя. То есть автор воспитательного романа воспитывает героя, а не читателя. Назидательности у Смоллета как раз нет. Повествование ведется от лица стороннего наблюдателя, цель которого — осмеять пороки, глупость, нелепости общества, но не преподнести читателю мораль. Вообще, главные герои романа не являются людьми чисто отрицательными или чисто положительными, они совершают аморальные или глупые поступки, но порой проявляют и такт, и великодушие.

Наконец, именно Смоллет стал одним из основателей сатирического направления в английской литературе. В его романе очень много сатирических, даже гротескных сценок и персонажей. Самым ярким сатирическим образом является коммодор Траньон, который,



Рис. 11. Неизвестный художник.
Портрет Тобайаса Смоллета.
1770 г.

в конечном итоге, несмотря на все насмешки автора над ним, оказывается и самым положительным из героев романа. Несмотря на едкую, местами, сатиру, Смоллет создает классический просветительский роман. Он показывает, что люди по природе своей умны и добры, и только общественные условия воспитывают в них аморальные качества. Но доброта и благородство в людях все равно побеждают. Это Смоллет демонстрирует не только на примере главного героя, но и на примере коммодора Траньона, мисс Гризль и некоторых других второстепенных персонажей романа.

Дэвид Гаррик и реформа театра

XVIII век, как и начало XVII в., был временем расцвета английского театра. Появились новые драматурги, которые создавали пьесы, как правило комедии, уже в духе идей Просвещения, — Генри Филдинг, Джон Гей, Ричард Шеридан. Но английский театр XVIII в. сейчас ассоциируется главным образом с именем Дэвида Гаррика (1717–1779). Гаррик (рис. 12) был совладельцем одного из самых знаменитых лондонских театров — театра «Друри-Лейн», величайшим актером своего времени, режиссером, продюсером и реформатором театра, именно он заложил основы привычного нам современного театрального искусства.

Театр середины XVIII в. уже вполне походил на привычный нам театр. Сцена уже имела и занавес, и карманы. В партере появились сидячие места — скамьи без спинок и без номеров сидений, на которых зрители занимали места по принципу, кто вперед придет. Пол в партере был наклонным, по мере удаления от сцены скамьи поднимались. Спектакли давались теперь вечерами в закрытых помещениях. Театры освещались свечами. Свечи горели в течение всего спектакля в зрительном зале и на сцене — сцена освещалась сверху большими люстрами со множеством свечей, которые слепили зрителям глаза. В ложах сидели богатые зрители, в партере — публика попроще. Самые дорогие зрительские места были на сцене. Никакой тишины в зале не соблюдалось. Зрители, если их не очень захватывало действие, беседовали о своем, в зале шла розничная торговля, особенно хорошо было слышно зрителей, сидящих на сцене. Для актеров было иногда серьезной проблемой привлечь к себе внимание этой буйной толпы.

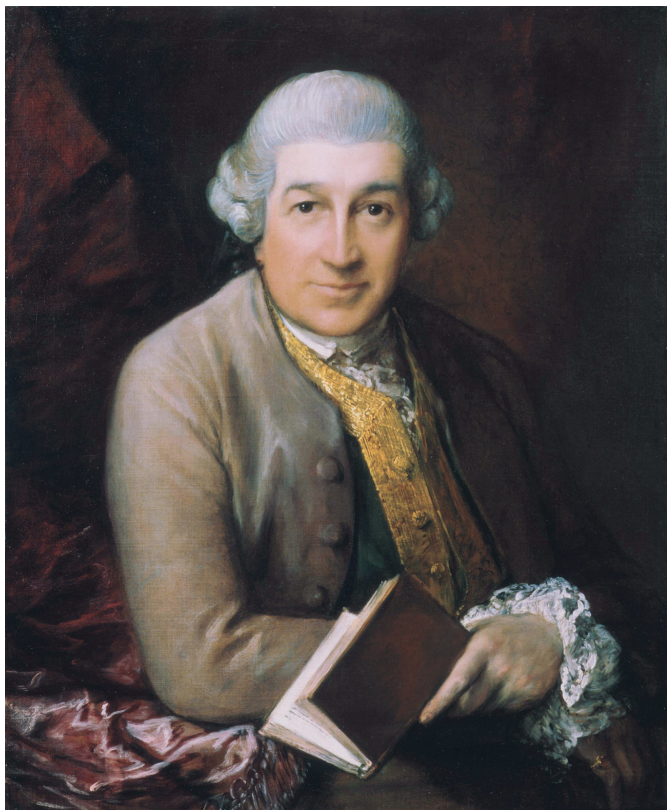


Рис. 12. Т. Гейнсборо. Портрет Дэвида Гаррика. 1770 г.

Традицией был яркий внешний вид актеров. Они накладывали толстый слой грима, главным образом белил и румян, особенно сильно гримировались женщины. Костюмы были псевдоисторическими. Если пьеса не была современной, они отличались от костюмов XVIII в., но и не являлись подлинно историческими костюмами. Обязательной принадлежностью героев на сцене были жезл и шлем или шляпа с огромным плюмажем, который не был слишком тяжел, но явно неустойчив. Актеру приходилось ходить очень медленно и прямо, чтобы это сооружение не свалилось у него с головы. Плюмажи носили все герои — и Гамлет, и Александр Македонский.

Актерское искусство было воспроизведением стандартов, пришедших во многом из французского театра классицизма. Существовали твердые правила для передачи разных чувств и настроений. Декламировать текст надо было напевно, специально чуть растягивая гласные. Поскольку спектакли часто готовились в спешке, текст, особенно прозаический, актеры обычно знали только примерно, вовсю отдаваясь импровизации. Пьесы переделывались по желанию театров, в них щедро вставляли песни и танцы, трагические финалы заменялись счастливыми концами.

Реформа Гаррика заключалась в том, чтобы сделать театр ближе к обычной жизни, естественным переживаниям людей. Первое, что для этого было нужно, — это создать условия для работы актеров на сцене. Гаррик добился удаления со сцены зрителей и отделил сцену от зрителей рампой — невысокой загородкой, за которой прячутся светильники. Сцена стала освещаться не сверху, а от рампы, так что актеров стало сразу лучше видно и свет перестал бить



Рис. 13. У. Хогарт. Дэвид Гаррик в роли Ричарда III. 1745 г.

зрителям в глаза. Огромное внимание Гаррик стал уделять репетициям, он потребовал, чтобы актеры выучили, наконец, тексты. Один и тот же спектакль Гаррик мог репетировать месяцами, добиваясь четких мизансцен, отточенных жестов, слаженной игры актерских ансамблей. Гораздо большее внимание он уделял подготовке декораций и костюмов. В принципе, и при нем актеры продолжали играть в современных костюмах, но он сделал их более удобными, избавившись от перьев и тому подобной вычурности. При нем в шекспировских пьесах делались первые попытки играть в исторических костюмах.

Гаррик (рис. 13) стремился к расширению театрального репертуара и вернул на сцену театра многие пьесы XVII в. Именно он сделал снова популярными пьесы Шекспира и положил начало знаменитому шекспировскому фестивалю на его родине — в городе Стратфорд-на-Эйвоне, который существует и сейчас. Однако Гаррик не стеснялся переделывать и дописывать шекспировские пьесы, как это было принято в его время, и его редакции шекспировских пьес в Англии были столь популярны, что использовались в театрах до XX в. И наконец, самое главное, что сделал Гаррик, — он изменил стиль актерской игры. Он всячески стремился отказаться от декламации и приблизить речь актера к естественному тону и интонациям разговорной речи.

Стиль Адама

Господствующим стилем в английской архитектуре XVIII в. оставался классицизм, а самыми выдающимися мастерами, работавшими в этом направлении, были архитекторы семьи Адамов. Основателем семьи был шотландский архитектор и предприниматель Уильям Адам. Три его сына, Джон, Роберт и Джеймс, продолжили дело отца. Самым знаменитым из этой семьи считается второй сын Уильяма Роберт Адам (1728–1792), создатель особого направления в британской архитектуре, известного как стиль Адама. Вместе с Робертом работал и его младший брат Джеймс. Постепенно братья Роберт и Джеймс Адамы стали самыми популярными архитекторами в Великобритании, причем они занимались не только строительством, но и дизайном интерьеров и изготовлением мебели.

Очень часто их приглашали не строить новые здания, а «осовременивать» интерьеры уже существовавших особняков. Роберт Адам (рис. 14) оказал огромное влияние на развитие усадебной и дворцовой архитектуры. Стиль Адама копировали и в Европе, и в Америке, и в России, и даже в Индии.

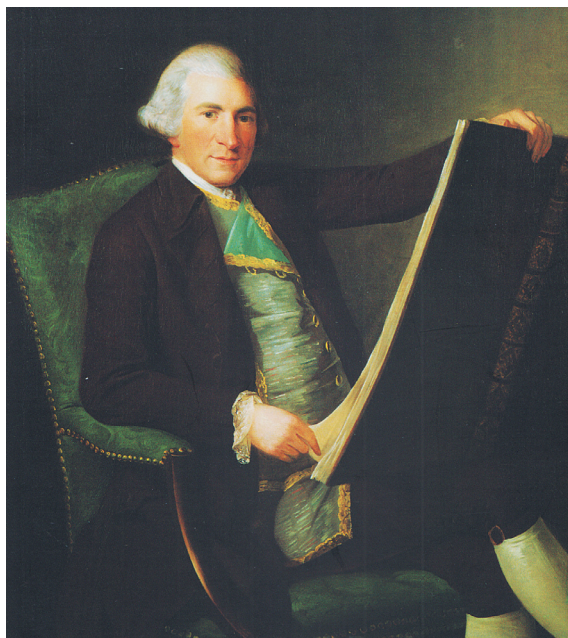


Рис. 14. Д. Уиллисон (?). Портрет Роберта Адама. 1770 г.

Братья Адамы были не только практиками, но и теоретиками архитектуры, выпустив в 1770-е гг. двухтомный труд «Архитектурные сооружения». Именно эти книги сделали стиль Адама популярным по всей Европе и в России. Что же представлял собой стиль Адама? К середине XVIII в. в европейской архитектуре господствовали два основных стиля — классицизм с его четкостью, симметрией, использованием ордеров, колоннад, фронтонов и барокко с изогнутыми формами, сложными фасадами, пышностью, обилием скульптур. Позднее барокко с чрезмерной изысканностью, изогнутостью, декоративностью получило название рококо. Роберт Адам в своих работах сумел соединить классицизм с рококо. В основе

своей его здания остаются классицистическими строениями. Они симметричные, с портиками, фронтонами. Но Адам отказался от изначальной строгости и простоты оформления. Классицизм Адама был своего рода «украшенным классицизмом», причем для украшения Адам использовал как элементы классической архитектуры (например, палладианские окна — трехчастные разделенные пилястрами окна со скругленным верхом), элементы римских строений (медальоны, вазы, урны, грифонов, нимф, сфинксов), так и элементы, свойственные дизайну рококо (завитки и картуши). Большое значение имело то, что Адамы были одновременно и архитекторами, и дизайнерами. Их визитной карточкой были светлые, легкие, элегантные интерьеры, освобожденные от рокайльной перегруженности предшествующего периода.

Братья Роберт и Джеймс Адамы являлись авторами около двухсот сооружений различного назначения — домов, церквей, мостов, садовых павильонов и даже мавзолеев, но сохранились до наших дней в первозданном виде далеко не все. Больше всего Адамы построили загородных домов для земельной аристократии. Одно из самых знаменитых их творений — Кедлстон-Холл в графстве Девоншир. Усадьба представляет характерный образец стиля Адама в архитектуре загородных домов. Усадьбы, построенные Адамом, были трехэтажными. Первый, цокольный, этаж предназначался для хозяйственных нужд. Основным, парадным, был второй этаж — бельэтаж, вход в который открывался через внешний лестничный проем портика, здесь располагались гостиные, столовая, библиотека, главные спальни. На третьем этаже, в мезонине, находились дополнительные спальни и прочие жилые помещения. По бокам от основного здания пристраивались службы и дополнительные корпуса. Внутреннее убранство Кедлстон-Холла гораздо скромнее, чем оно выглядело бы в стиле рококо. Его знаменитый Купольный салон — классический образец стиля Адама: кремовые стены, украшенные пилястрами, нишами и вазами. Другой его дизайнерский шедевр — гостиная с обитыми серо-голубым шелком стенами и подобранными в тон диванами.

Еще одна загородная усадьба — Остерли-Парк на окраине современного Лондона. Композиционно здесь замысел тот же — три этажа, ионический портик, широкая лестница, но это обман зрения, потому что портик на самом деле является экраном и лестница

ведет в центральный двор, поднятый на уровень бельэтажа. Самая знаменитая из комнат усадьбы — главный холл — оформлена традиционно для Адама: двухцветная гамма, вазы, ниши, характерные рокайльные картуши.



Рис. 15. Р. Адам. Мост Палтни

Лондонский Сайон-Хаус — это пример усадьбы XVI в., для которой Роберт Адам создал новые интерьеры. Его главный холл выполнен в греко-римском стиле — дорические колонны, альков со скульптурой, светлый тон. Один из шедевров Адама — вестибюль Сайон-Хауса с колоннами зеленого мрамора и позолоченными статуями богов. Знаменитой работой Адамов является также мост Палтни (рис. 15) через реку Эйвон в Бате. Это мост — торговая галерея, на нем сплошными рядами расположены магазины.

Классицизм в живописи: Джошуа Рейнольдс

Одним из ведущих стилей английской живописи XVIII в. также был классицизм, а самым выдающимся художником, работавшим в этом стиле, считается Джошуа Рейнольдс (1723–1792), основатель Королевской академии художеств и один из самых модных портретистов своего времени. Рейнольдс (рис. 16) был приверженцем «великого стиля» в английской живописи. «Великий стиль» опирался на базовые эстетические принципы живописи Высокого Возрождения (Леонардо да Винчи и Рафаэля) и фламандского барокко (Питера Пауля Рубенса).

Рейнольдс считал, что задачей художника, прежде всего портретиста, является не копирование модели, а ее возвеличивание, героизация. Портретист должен изобразить человека во всем его величии и славе, показать его как морально-нравственный образец. Методы для достижения задуманного эффекта могут быть самыми разными. Можно изобразить человека на портрете в образе античного бога или героя, или в окружении богов или героев, или в какой-либо постановочной ситуации. Можно изобразить модель в обычном костюме XVIII в., но придать ей статичную величественную позу, поместить ее на фоне античных развалин, или здания в стиле классицизма, или на фоне пасторального пейзажа, или на фоне битвы. Если Лели за столет до Рейнольдса специально рисовал темный фон, чтобы сосредоточить все внимание на самом портрете, то у Рейнольдса задний план, дополнительные детали стали играть важную смыслообразующую роль, придавать дополнительные характеристики персонажам. При этом Рейнольдс не увлекался подобным антуражем чрезмерно: все его портреты подчеркивают индивидуальность, передают точные психологические характеристики моделей.

Рейнольдс создал несколько портретов своего покровителя — капитана Огастеса Кеппела, родовитого аристократа и храброго морского офицера, не снискавшего, правда, особой славы в сражениях. На первом из них Кеппел — еще молодой двадцатичетырехлетний человек. Офицерский мундир, гордая поза, поворот головы, корабли на заднем плане, разыгрывающие какое-то неясное сражение, — все это призвано подчеркнуть героизм и мужество капитана. На другом портрете капитан величественно шагает и бестрепетно отдает приказания, хотя за его спиной — бушующая морская стихия и обломки потерпевшего крушение корабля.

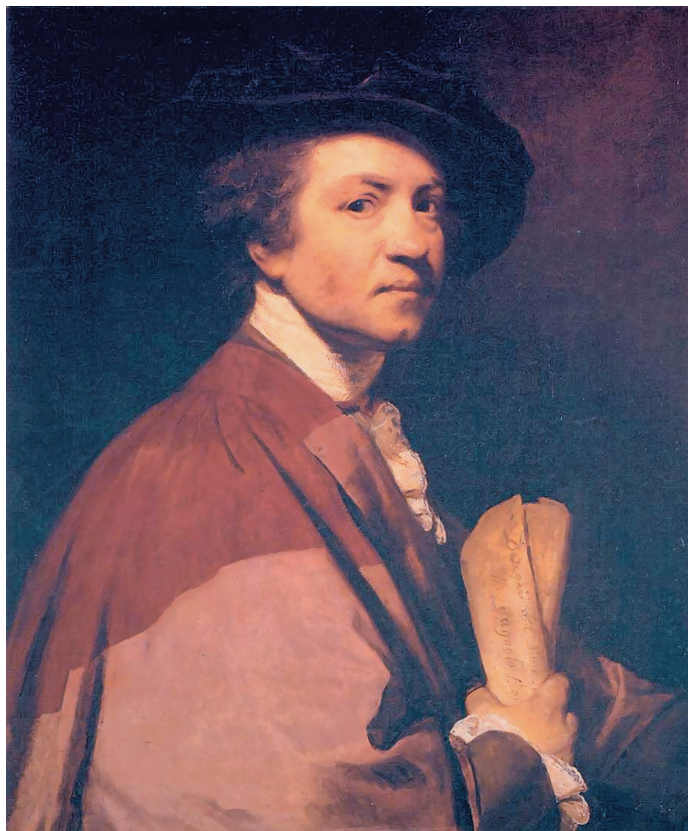


Рис. 16. Д. Рейнольдс. Автопортрет. 1775 г.

Портрет участника войны в Северной Америке в 1775–1783 гг. на стороне Великобритании полковника Банастра Тарлетона (ил. 3) был создан Рейнольдсом уже по окончании войны. Двадцативосьмилетний полковник изображен на поле боя, на фоне взрывов и развевающихся знамен, сохраняющим полное спокойствие, что особенно подчеркивается испугавшимися лошадьми, которых с трудом удерживает конюх. Капитан Роберт Орм также был боевым офицером, адъютантом командующего английскими войсками в Северной Америке, что и подчеркивает Рейнольдс, изобразивший Орма с депешей в руке, готового ехать передавать приказание своего командира. И снова спокойная, горделивая поза, дымы на заднем



Рис. 17. Д. Рейнольдс. Нелли О'Брайен. 1764 г.

плане подчеркивают героизм офицера. Генерала Джорджа Огастеса Элиотта лорда Хитфилда, военного инженера, генерал-губернатора и руководителя обороны крепости Гибралтар Рейнольдс изображает во время штурма на крепостной стене. За ним видно море, думы, изобретенная им особая крепостная пушка. Но генерал абсолютно спокоен, в руках он держит символический ключ от крепости, а на груди у него звезда ордена Бани.

«Полковник Акленд и лорд Сидни. Лучники» — знаменитый постановочный портрет Джона Дайка Акленда и Джона Александра Косби лорда Сидни. Два аристократа изображены в псевдоисторических костюмах. Рейнольдс воспроизводит здесь

сцену средневековой охоты, поэтому Акленд и Сидни нарисованы с луками (вместо обычных дробовиков). «Гаррик между музами трагедии и комедии» — портрет Дэвида Гаррика, который, подобно Аполлону, изображен в окружении муз. Но если настоящий Аполлон всегда бесстрастен, то Гаррик явно отдает предпочтение Талии.

При этом у Рейнольдса есть и совсем другие, камерные, свободные от пышности деталей портреты, где все внимание уделено психологической характеристике человека. Например, Нелли О'Брайен (рис. 17) — лондонская красавица с собачкой, чей портрет пронизан льющимися сверху солнечными лучами. Подслеповато прищурившись, смотрит на зрителя грубый и грузный доктор Сэмюэл Джонсон, друг Рейнольдса, один из крупнейших деятелей английского Просвещения, поэт, филолог и создатель словаря английского языка.

От классицизма к предромантизму: Томас Гейнсборо

Одним из основателей Королевской академии художеств, соперником Рейнольдса в борьбе за статус самого модного английского портретиста второй половины XVIII в. был Томас Гейнсборо (1727–1788). Однако Гейнсборо (рис. 18) был художником совсем иного плана, отличаясь от Рейнольдса и по жанрам картин, и по манере исполнения. Гейнсборо с детства любил рисовать природу и всю жизнь считал себя художником-пейзажистом и анималистом, но пейзажи в те времена не пользовались спросом. Богатые англичане, те, кто мог позволить себе покупать картины, ценили собственные портреты, картины на исторические или мифологические сюжеты. Пейзажа как жанра в Великобритании просто не существовало. Поэтому Гейнсборо первоначально принялся рисовать портреты просто ради заработка, однако быстро достиг в этой сфере выдающихся высот. Так он и продолжал до конца жизни рисовать портреты для заработка, а пейзажи — для души.

Единственно, чьи портреты Гейнсборо рисовал для души, — это портреты своей жены и дочерей. Он рисовал их всю жизнь. Картина, называемая «Супружеская пара в парке», считается его первым семейным портретом. Это классический парный портрет

работы Гейнсборо — супруги сидят на скамейке в парке на фоне выдуманного пейзажа. Один из шедевров Гейнсборо — «Дочери художника, бегущие за бабочкой» (рис. 19). Две маленькие девочки изображены в стремительном порыве, с очаровательной сосредоточенностью пытающиеся схватить ускользающего от них белого мотылька.

Один из первых и самых знаменитых портретов Гейнсборо — портрет супругов Роберта



Рис. 18. Т. Гейнсборо. Автопортрет. 1758 г.

и Фрэнсис Эндрюс, созданный после их свадьбы. Каждая деталь этой картины подчеркивает высокий социальный статус супругов. Одеты они по последней моде. Охотничье ружье и собака тоже являются подтверждением высокого положения, так как лицензия на охоту выдавалась только состоятельным землевладельцам. Удивление может вызвать композиция портрета — половину картины занимает вид на поместье. Но и это сделано ради того, чтобы подчеркнуть социальный статус: супруги изображены на фоне своих земель, причем ракурс выбран таким образом, чтобы показать и родовые земли Эндрюсов, и земли, которые Роберт получил в приданое за Фрэнсис. Картина явно создавалась на заказ и была, в общем, не характерна для Гейнсборо. Он, как правило, выдумывал пейзажи на картинах. Этот же пейзаж существует в действительности. Можно и сейчас приехать в поместье Эндрюсов, встать на ту точку, где находился художник, и увидеть и дуб, и низинку, и церковь на заднем плане.



Рис. 19. Т. Гейнсборо. Дочери художника, бегущие за бабочкой. 1756 г.

Как портретист Гейнсборо считался соперником Рейнольдса, но на самом деле портреты его были совсем другими. Он никогда не стремился к высокой героизации. Его задачей было запечатлеть обычный, каждодневный облик человека. Его друг — помещик, член парламента и заядлый карточный игрок — полковник Уильям Уоллестон был музыкантом-любителем, и Гейнсборо изобразил его с флейтой. Другой друг Гейнсборо, Иоганн Кристиан Бах, известный как Лондонский Бах, младший, одиннадцатый, сын Иоганна Себастьяна Баха, широко популярный в свое время композитор, на своем портрете задумчиво держит ноты. Еще один знаменитый парный портрет — «Утренняя прогулка» — портрет Уильяма и Элизабет Хэллет с прелестным песиком, который кажется более живым, нежели задумавшиеся супруги.

Особенно удавались Гейнсборо женские портреты. Портрет великой трагической актрисы Сары Сиддонс (ил. 5) был создан явно в пику Рейнольдсу. Незадолго до этого Рейнольдс изобразил ее как музу трагедии. У Гейнсборо это элегантная дама. На свадебном портрете Мэри Грэм Гейнсборо не только подчеркивает красоту и очарование невесты, но и соединяет портрет с пейзажем. Колонна, на которую миссис Грэм опирается, и темный пейзаж на заднем плане служат для создания утонченно-лирического образа. Еще лучше это видно на портрете Элизабет Шеридан — жены драматурга Ричарда Шеридана. Сидит она уже не на садовой скамейке, а на каком-то камне, ветер треплет ее волосы, косынку на шее и колышет листья деревьев у нее над головой, и романтизм прекрасной дамы здесь сливается с романтикой природы. Популярная в Лондоне итальянская танцовщица Джованна Баччелли (ил. 6) изображена на фоне пейзажа в театральном костюме исполняющей па из самого знаменитого своего балета «Пойманные влюбленные».

Большой известностью сейчас пользуется знаменитая мистификация Гейнсборо «Голубой мальчик» — портрет Джонатана Баттла. Изображенный на нем юный аристократ в костюме XVII в. на самом деле был другом Гейнсборо, сыном торговца скобяными товарами. Пейзажи Гейнсборо сейчас гораздо менее известны, чем его портреты, хотя и они занимают достойное место в музеях. Среди них более всего знамениты «Корнардский лес», «Пейзаж в Саффолке», «Возвращение крестьян с рынка».

Поэзия предромантизма: Роберт Бернс

В британской литературе XVIII век был веком просветительского романа. Слава поэзии на его фоне почти померкла. Но именно в XVIII в. жил шотландский поэт Роберт Бернс (1759–1796). Почитание Бернса (рис. 20) в Шотландии давно уже обратилось в его культ. Шотландцы считают его величайшим национальным поэтом, таким же, каким англичане считают Шекспира. По проводившимся некоторое время назад опросам общественного мнения Бернс вообще был признан величайшим шотландцем, обойдя по числу голосов всех исторических деятелей и борцов за независимость.

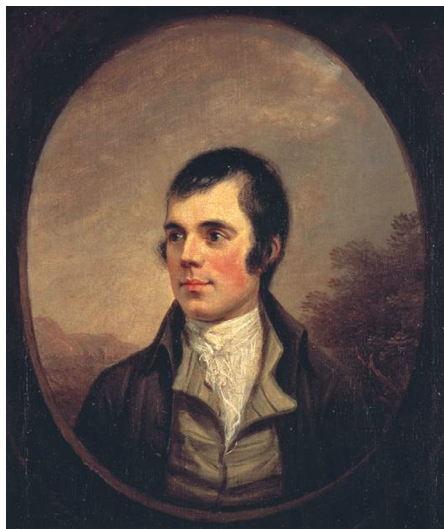


Рис. 20. А. Нэсмит.
Портрет Роберта Бернса. 1787 г.

Национальный праздник Шотландии — это день рождения Бернса. В этот день шотландцы во всем мире читают его стихи и едят воспетые им блюда, как правило, домашние колбаски, называемые шотландцами хаггис. По всему миру ему поставлены более шестидесяти памятников, включая даже памятник в Новой Зеландии. В Шотландии бережно сохраняются все скромные деревенские коттеджи, где он жил, все они превращены в его мемориальные музеи.

Творчество Бернса относят к такому направлению,

как предромантизм. Романтизм как направление в культуре возникает как отрицание идеалов Просвещения. В отличие от поклонявшегося разуму Просвещения романтизм воспевал чувства, сильные эмоции и характеры. Но европейский романтизм возник в начале XIX в. как реакция на Французскую революцию конца XVIII в., которая была попыткой реализовать идеи Просвещения на практике, попыткой, приведшей к террору и многолетним войнам. Если принимать схему: Просвещение — Французская революция — романтизм, тогда встает вопрос: как же быть с деятелями искусства, в творчестве которых явно проявлялись романтические черты, но которые жили до Французской революции? Вот для них искусствоведы и придумали термин предромантизм. Предромантизм тоже был отрицанием Просвещения. Для него в целом характерны такие черты, как превалирование эмоций над разумом, воспевание нетронутой цивилизацией природы и интерес к истории и фольклору. Все эти черты проявлялись в творчестве Бернса, так же как и в творчестве Гейнсборо, в отношении которого тоже остается открытым вопрос, куда он должен быть отнесен — к классицизму или предромантизму.

Бернс родился и вырос в семье небогатого фермера, учился в обычной сельской школе, но учителем его был человек с университетским образованием. Бернс прекрасно знал и любил шотландский фольклор. Некоторые народные шотландские баллады известны нам только в обработке Бернса. При этом он хорошо знал английскую литературу, в совершенстве владел литературным английским, был знаком и с французским, и с латынью. Однако стихов на литературном английском у него мало. В качестве языка своих произведений он выбрал равнинный шотландский (шотландский диалект английского).

В своих стихах Бернс использовал формы шотландской народной поэзии, у него почти нет сложных рифм, его стихи очень легки и мелодичны по своему звучанию. Многие из них скоро превратились в песни. Стихотворение «Брюс — шотландцам» долгие годы являлось неофициальным гимном Шотландии. Это придуманный Бернсом текст речи, с которой шотландский король Роберт Брюс обратился к своим войскам перед сражением с английской армией за независимость Шотландии в 1314 г. Песня «Старая дружба» на стихи Бернса традиционно исполняется под Новый год за праздничным столом.

Часто стихи Бернса посвящены окружающей природе, причем поэт не столько воспекает ее красоты, сколько проводит параллели между миром людей и миром природы, размышляя о единстве всего живого. Таково, например, стихотворение «Полевой мыши, гнездо которой разорено моим плугом», в центре которого находится, конечно, образ мыши, но ее судьба очень напоминает человеческую. Много у Бернса красивых лирических стихотворений, воспевающих вечную любовь («Любовь») или старую дружбу («Джон Андерсон»). Другие стихи поднимают тему социального неравенства. Например, в стихотворении «Честная бедность» поэт утверждает, что честность и благородство присущи обычно тем, кто трудится, а не тем, кто знатен и богат. Наконец, одной из главных черт творчества Бернса был юмор. Он очень часто, иногда остро, иногда беззлобно, высмеивал своих современников. Классическим образцом такого рода поэзии является знаменитая поэма «Тэм О'Шентер».

Стиль ридженси: Джон Нэш

Самым выдающимся британским архитектором начала XIX в. считается Джон Нэш (1752–1835), придворный архитектор королей Георга III и Георга IV. Нэш (рис. 21) известен своим грандиозным планом перестройки Лондона, который не был осуществлен из-за нехватки денег на весь проект, но многое ему сделать все же удалось. Нэш создал знаменитые архитектурные ансамбли, которые до сих пор являются визитной карточкой города.

Творческое наследие Нэша огромно — около полутора сотен зданий и архитектурных комплексов от тюрем и церквей до королевских дворцов и общественных парков. Особенностью творчества



Рис. 21. Т. Лоуренс. Портрет Джона Нэша. 1827 г.

Нэша было то, что он не работал только в одном конкретном стиле. В архитектуре начала XIX в. все еще господствовал классицизм, и многие здания построены Нэшем в стиле позднего классицизма, который получил название «ампир». Этот термин происходит от слова «империя». Ампир был придуман для того, чтобы прославить величие и могущество новых мировых империй — французской, английской, российской. В общем, ампир — это вполне традиционный классицизм с колоннами, портиками, римской атрибутикой, но здания стиля ампир отличаются большими размерами, массивностью, богатым декорированием и активным использованием элементов военной символики. В Великобритании ампир получил название стиль ридженси. С другой стороны, Нэш стал и первым английским архитектором романтизма, одним из создателей такого направления в искусстве, как «живописный стиль». Основной идеей живописного стиля было сделать архитектурное сооружение частью природы, гармонично вписав здание в естественный (или искусственный) природный ландшафт. Поскольку природа не может быть рациональной и симметричной, то новым требованием к архитектурным комплексам стала асимметричность и осознанная неупорядоченность.

Большинство работ Нэша, которые прославили его имя, были сделаны по заказу Георга IV в стиле ампир. Самая знаменитая из них — Букингемский дворец. Участок, на котором стоит дворец, находится в центре Лондона и много раз менял владельцев. Георг IV решил перестроить имеющийся там достаточно скромный особняк в официальную королевскую резиденцию, пригласив для этой цели Нэша. Нэш на старом фундаменте построил фактически новое здание, оставив от старого только отдельные элементы первого этажа. Но выглядел Букингемский дворец при Нэше иначе, чем сейчас. Он имел форму открытой к востоку буквы П, привычного нам восточного фасада не существовало, на его месте стояла триумфальная арка, служившая парадным въездом во дворец. Уже после смерти Нэша, при королеве Виктории, дворец был перестроен и добавлен восточный фасад, закрывший внутренний двор, хотя парадный вход во дворец до сих пор располагается во внутреннем дворе, где его и планировал Нэш. Внешне дворец был построен Нэшем в стиле традиционного классицизма — симметрично, с портиками, колоннами,

скульптурой, парадным вторым этажом. Добавленный позднее восточный фасад выглядит гораздо скромнее — колонн стало меньше, скульптура исчезла.

Западный, выходящий в сад, фасад сохранился в неприкосновенности, каким его задумывал Нэш, — с портиками, коринфскими колоннами и барельефами с военной тематикой. Большая часть парадных комнат дворца дошла до нас в том виде, какими они были созданы Нэшем. К западному фасаду непосредственно примыкает сад Букингемского дворца, созданный Нэшем в живописном стиле. Сад распланирован искусственно, там есть пруд, множество лужаек и даже теннисный корт, но он специально сделан так, чтобы производить впечатление естественной, нетронутой природы.

Перед Букингемским дворцом располагался старинный Сент-Джеймский парк во французском стиле. Нэш полностью изменил его планировку, создав еще один парк в живописном стиле. Вокруг него должны были располагаться шесть фешенебельных жилых домов, откуда открывался бы вид на парк. Однако замысел Нэша не был реализован полностью: были построены только два дома с одной стороны парка. Они образовали современный Карлтон-Хаус-Террас — два парных симметричных жилых дома, отмечающих начало Риджент-Стрит. Дома расположены на склоне, поэтому с южной стороны они пятиэтажные, а с северной — четырехэтажные. Карлтон-Хаус-Террас построен в стиле классицизма, первый этаж украшен массивными дорическими колоннами, бельэтаж — более легкими и изящными коринфскими.



Рис. 22. Д. Нэш. Королевский павильон в Брайтоне

Еще один шедевр Нэша — Королевский павильон в Брайтоне (рис. 22) — построен в индо-сарацинском стиле. Здание было вполне европейским по функциональному назначению и планировке, но украшено с использованием элементов архитектуры Могольской Индии. В этом смысле оно хорошо вписывается в стиль ампир.

Романтическая поэзия: Джон Китс

Романтизм возник как отрицание идеалов Просвещения, просветительского оптимизма, веры в рационализм, экономический и социальный прогресс. Новой действительности романтики попытались противопоставить иной, прекрасный и иллюзорный мир. Современный мир представлялся им порочным, непригодным для человека. Романтическим идеалом стал уход от действительности. Это был уход в мир чувств, страстей и страданий, в мир красоты и гармонии природы, в экзотические страны, не затронутые промышленной цивилизацией, в мир прошлого, где не было социальных контрастов, где рыцари были благородны, а крестьяне честны и добродетельны.

Первая половина XIX в. была временем господства романтизма и в английской литературе. Целая плеяда поэтов-романтиков долгое время задавала тон не только в английской поэзии, но и оказала влияние на всю европейскую литературу. Наиболее знамениты из них Уильям Вордсворт, Сэмюэл Кольридж, Роберт Саути, Джордж Гордон Байрон, Перси Биш Шелли, Вальтер Скотт, Уильям Блейк, Альфред Теннисон, Алджернон Чарльз Суинберн. Но самым выдающимся поэтом XIX в., третьим по значению английским поэтом



Рис. 23. У. Хилтон.
Портрет Джона Китса. 1822 г.

после Шекспира и Мильтона считается Джон Китс (1795–1821). Судьба Китса (рис. 23) коротка и трагична. Он умер в возрасте двадцати пяти лет от туберкулеза, которым болели многие в его семье. Он болел и знал, что умирает, и это чувство — близости и неизбежности смерти — наложило заметный отпечаток на его творчество.

Китса не интересовали ни героические свершения, ни мятущиеся характеры, ни социальные проблемы, как многих других его современников-романтиков. Единственной достойной темой его стихов была красота, причем красота идеальная и совершенная. Это Шекспир мог позволить себе заявить в своих сонетах, что его возлюбленная — никакая не богиня, что ее красота далека от идеала, что не мешает ему любить ее обычной земной любовью. Для Китса такое немыслимо. Китс умел находить совершенную красоту во всем — в природе, в картинах прошлого (в его стихах, так же как и у Мильтона, часто действуют античные герои), в своей возлюбленной, в человеческих чувствах. Причем для него прекрасны не только радостные чувства, не менее возвышенны в его интерпретации чувства печали и размышления о смерти. Его рассуждения о смерти меланхоличны, но в них нет отчаяния, потому что, хоть человек и смертен, красота бессмертна и вечна. И осознание бессмертности красоты примиряет человека с бренностью его существования.

Китс пользовался разнообразными поэтическими формами, но более всего он знаменит как автор од. Оды, как правило, ориентируются на античные образцы или сюжеты, но Китс воспевает в одах не великих античных героев, а возвышенные чувства, то прекрасное, что есть в человеке и природе. Для Китса характерны оды со сложными рифмами и меняющимся ритмом. У Мильтона, под чьим влиянием Китс сформировался как поэт, все строчки в стихах имели равное количество слогов, что придавало им торжественно-монотонный ритм. У Китса, у которого ритм постоянно сбивается, часто встречаются укороченные строчки, получается несколько витиеватое, как бы кружевное звучание стиха. К самым знаменитым произведениям Китса в этом жанре относятся «Ода греческой вазе» и «Ода соловью».

Другая стихотворная форма, которой пользовался Китс, — это баллада. Баллада — лирико-эпическое произведение, рассказ в поэтической форме исторического, героического или мифологического содержания. Как жанр баллады возникли в Средние века. Баллады

часто клались на музыку, что объясняет их простой и напевный ритм. В эпоху романтизма, когда возник интерес к фольклору и Средневековью, жанр баллады снова стал очень популярен. Одна из самых известных баллад Китса — «*La Belle Dame sans Merci*».

Также Китс знаменит своими сонетами. Сонет — это твердая поэтическая форма, состоящая из четырнадцати строк. Он возник в Италии в эпоху Возрождения, и первым великим автором сонетов считается Франческо Петрарка. В Англии они стали популярны благодаря Шекспиру, автору более двухсот сонетов. К самым знаменитым сонетам Китса относятся «Сонет, написанный после прочтения Гомера в переводе Чапмена», «Когда боюсь, что скоро суждено...», «Стихи, написанные в Шотландии, в домике Роберта Бернса», «Кузнечик и сверчок».

Романтическая живопись: Джон Констебл

Одним из самых знаменитых английских художников-романтиков был Джон Констебл (1776–1837). Констебл (рис. 24) — прежде всего великий художник-пейзажист. Итальянские, французские живописцы рисовали пейзажи задолго до него, но это были выдуманные пейзажи, изображавшие, как правило, итальянские виды, которые выдавались художниками за Аркадию — мифическую страну всеобщего счастья и радости, населенную беззаботными пастухами и пастушками (как например, у Пуссена). Гейнсборо впервые стал изображать на своих картинах Англию, но и это чаще всего были выдуманные пейзажи, правда, пастухи и пастушки у него превратились в английских крестьян. Констебл, в отличие от Гейнсборо, стал рисовать пейзажи с натуры, хотя



Рис. 24. Д. Гарднер. Портрет Джона Констебла. 1796 г.

это все те же милые сельские сценки. Ни зло, ни горе, ни социальные контрасты Констебл не изображал никогда. Ведуты и марины он рисовал очень редко. Для Констебла красота — это красота именно сельских пейзажей и одновременно это своеобразная ностальгия по меняющейся и исчезающей под напором фабрик сельской Англии. Констебл сумел показать совершенство и гармонию природы. Также Констебл знаменит своими экспериментами с цветом и светом. Его интересовало, как один и тот же вид будет выглядеть при разном освещении, почему разного цвета трава и облака на небе. Поэтому Констебл часто повторял сюжеты своих картин: одна и та же местность, одна и та же композиция на этих повторах выглядели по-разному, потому что рисовались в разное время.

Констебл очень любил свою малую родину — Дедхемскую долину в графстве Саффолк — и запечатлел ее на множестве своих полотен. Шедевр Констебла «Телега для сена» (ил. 7) изображает повозку для сена, которую тянут две лошади через реку Стур. Коттедж слева принадлежит соседу Констеблов фермеру Вилли Лоту. Коттедж и река сохранились до наших дней, в коттедже сейчас мемориальный музей. «Флэтфордская мельница» — две барки сплавляются вверх по реке Стур от Дедхемского шлюза. Первая из них была привязана веревкой к лошади, которая ее и тащила. Но барки достигли Флэтфордского моста, и теперь веревку необходимо отвязать, потому что лошадь под мостом пройти не может. Мальчик на берегу как раз занят тем, что отвязывает веревку. Вдалеке видна родная деревня Констебла — Ист-Бергхолт. «Шлюз» — мужчина поднимает ворота Дедхемского шлюза на реке Стур, чтобы дать лодке возможность спуститься вниз по реке. «Дедхемская долина» — это долина реки Стур. Вдалеке видна деревня Дедхем и ее церковь Св. Девы Марии. «Хлебное поле» изображает дорогу от деревни Ист-Бергхолт и хлебное поле. Мальчик-пастух остановился попить воды из ручья. Собака ждет его, в то время как его овцы бредут дальше.

С таким же увлечением, как и Дедхемскую долину, Констебл рисовал еще один уголок Англии — средневековый городок Солсбери, знаменитый своим готическим собором XIII в. Епископом Солсбери был друг Констебла Джон Фишер, и Констебл не раз гостил у него в Лиденхолле — епископском доме при соборе. Констебл много раз рисовал сам собор. Самым знаменитым из его полотен этой серии

является «Собор в Солсбери из сада епископа» (ил. 8). Композиционно это картина в картине: относительно темный передний фон и сплетающиеся кроны деревьев создают как бы раму, в которой мы видим прекрасный собор, изображение которого точно до деталей. Слева изображены Фишер с женой. «Собор в Солсбери от нижнего болотца» — вид немного левее. Группа деревьев слева на картине, где стояли Фишер с женой, здесь оказывается справа. «Собор в Солсбери от епископского дворца» изображает собор со стороны зала капитула. В картине «Собор в Солсбери от заливных лугов» нам открывается другой ракурс на собор — с северо-запада.

Постепенно Констебл все больше увлекался своими цветоцветовыми экспериментами, он перестал тщательно выписывать детали, а работать стал крупными мазками чистых красок. Такие картины невозможно смотреть вблизи: они кажутся лишь хаотическим набором мазков. Один из шедевров Констебла — «Прыгающая лошадь» (рис. 25). Сюжет тот же — лошадь тянет барку вверх по реке Стур, перепрыгивая через ограду коровьего водопоя. Вдалеке



Рис. 25. Д. Констебл. Прыгающая лошадь. 1825 г.

видна все та же дедхемская церковь Девы Марии. Но другая манера письма позволяет нам увидеть и блеск льющейся воды, и колышущиеся от ветра ветви деревьев, и тяжело нависшие тучи. «Стрэтфордская мельница» — та же река Стур, только другая мельница, сюжет во многом повторен: мельница, рыбаки, барка в отдалении. «Замок Хэдли» — развалины средневекового замка на берегу моря. «Морской пейзаж с дождевыми облаками» — это чистый поиск цветосветовых форм, без единой лишней детали. Именно эти картины и показывают, что Констебл занимался цветосветовыми экспериментами задолго до французских импрессионистов.

Социальный роман: Чарльз Диккенс

XIX век стал второй эпохой расцвета британского романа. В начале века были популярны романтические романы Вальтера Скотта и Джейн Остин, но уже в середине XIX в. на первое место в английской литературе выходит социальный роман. Писателей, работавших в этом жанре, очень много. Среди крупных имен



Рис. 26. Чарльз Диккенс

можно назвать Уильяма Теккерея, Джорджа Мередита, Томаса Гарди, Элизабет Гаскелл, Джордж Элиот, Шарлотту Бронте. Но самым выдающимся романистом XIX в., а возможно и вообще самым выдающимся английским романистом, считается Чарльз Диккенс (1812–1870). Диккенс (рис. 26) — автор четырнадцати романов, в том числе таких знаменитых, как «Посмертные записки Пиквикского клуба», «Оливер Твист», «Лавка древностей», «Дэвид Копперфилд», «Домби и сын», «Крошка Доррит», повестей (например, «Рождественской песни в прозе»), рассказов и даже истории Англии для детей.

Социальный роман как явление культуры возник как реакция на социально-экономические изменения, произошедшие в Великобритании во второй половине XVIII — начале XIX в. Все эти перемены разрушили давно сложившиеся социальные структуры. Традиционный сельский мир был патриархальным, люди жили маленькими общинами, где все друг друга знали и где помещик брал на себя патерналистские функции в отношении живущих на его земле людей. Уходя из этого традиционного мира, люди оказывались предоставлены сами себе, они должны были бороться за свое существование, не опираясь на чью-либо помощь. На смену старому патерналистскому укладу приходил жестокий мир бизнеса, где выживал сильнейший. Социальный роман как жанр, и романы Диккенса в частности, рассказывают о жизни человека, который в силу разных обстоятельств остается один на один с окружающим его миром.

Английские социальные романы принято относить к стилю реализма. Но к Диккенсу это определение не очень применимо. Классическое литературное произведение, написанное в стиле реализма, должно показать мир таким, какой он есть, объяснить, почему герои стали такими, и на этом остановиться. В реалистических произведениях обычно не бывает счастливых финалов, часто в них вообще не бывает выраженных финалов, потому что они — только взятый из жизни кусочек, а жизнь-то продолжается. У Диккенса финалы всегда есть, причем это не классические хеппи-энды с женитьбой на давней возлюбленной. Тот же Дэвид Копперфилд женится на Агнес, но их любовной истории в романе нет. Оливер Твист в финале находит свою тетю и обретает приемного отца, роман «Большие надежды» завершается на том, что его главный герой Пип встречается со своей уже овдовевшей возлюбленной Эстеллой. Смысл финала у Диккенса в том, что, пройдя через жизненные трудности, часто через трагические ситуации, герой становится самостоятельной личностью и находит свое место в жизни, получает профессию, создает семью.

У реалистов люди представлены такими, какие они есть, — глупыми, наивными, злыми, жадными. У Диккенса весь этот набор людских характеров тоже есть, но Диккенс показывает другое. Он показывает, что люди сотворены Богом хорошими и добрыми, но жизнь такова, что эти качества проявляются в них далеко не всегда,

доброту в людях надо уметь увидеть. А Диккенс это умел. И вздорная, злобная и бестактная старуха мисс Тротвуд предстает в других обстоятельствах трудолюбивой, разумной, доброй женщиной, искренне любящей своего внука. Глупая и пустая куколка Дора Спенлоу оказывается намного умнее и практичнее своего здравомыслящего мужа. И даже безалаберный мистер Микобер становится честным служащим юридической конторы, помогающим Дэвиду разоблачить мошенника и вернуть состояния мисс Тротвуд и мистеру Уикфилду.

Герои Диккенса — и главные, и второстепенные — своим поведением дают пример доброго отношения к окружающим, пример снисходительности, терпения, сострадания и милосердия, своими поступками, своими жизнями они учат читателя помогать друг другу. Поэтому благополучные финалы Диккенса не выглядят натянутыми: в них вознаграждены те герои, которые деятельно стремились к добру, а зло — наказано. И эти финалы имеют глубокий философский смысл. Романы Диккенса дают надежду, учат верить в добро. И в этом смысле Диккенс не был писателем-реалистом, Диккенс — один из величайших в мире писателей-гуманистов, что и делает его романы популярными и сегодня.

Братство прерафаэлитов: Холмен Хант

Ведущим направлением в английской живописи второй половины XIX в. становится школа прерафаэлитов. История этого движения началась в 1848 г., когда три студента Королевской академии художеств: Уильям Холмен Хант, Данте Гэбриэл Россетти и Джон Эверетт Милле, — основали Братство прерафаэлитов. Братство было бунтом неудовлетворенных молодых людей. Самому старшему из них был на тот момент двадцать один год. Само Братство просуществовало недолго — до 1853 г. Его основатели потом стали выдающимися художниками, но именно Холмен Хант (1827–1910) (рис. 27) традиционно считается тем живописцем, который наиболее полно раскрыл в своем творчестве художественные принципы Братства.

Братство прерафаэлитов возникло как протест молодых художников против академической живописи. В академической живописи их не устраивали неестественность изображений — неестественные

позы на портретах, выдуманные пейзажи, преувеличения, героизация моделей; неестественность цветовой палитры, принятые темные тона картин; слащавость, безыдейность и бездуховность картин. Прерафаэлиты провозгласили, что картины должны изображать реальный мир, реальных людей, реальные пейзажи с тщательно прописанными деталями — такими, с точки зрения прерафаэлитов, изображали люди и пейзажи художники раннего итальянского Возрождения, художники, жившие до Рафаэля. Именно Рафаэль традиционно

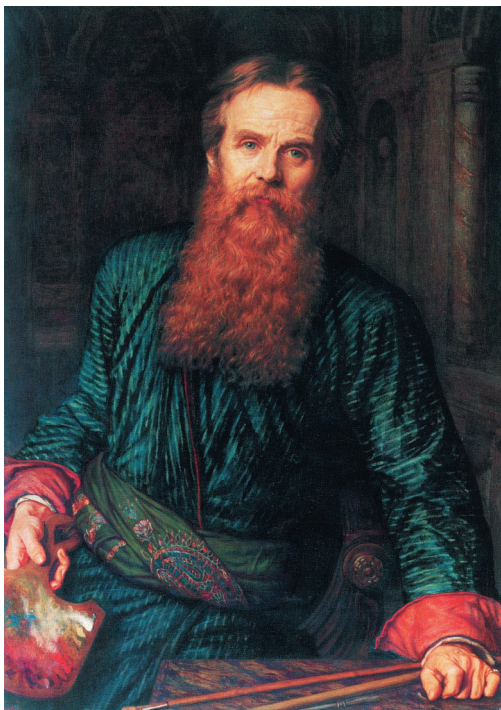


Рис. 27. У. Х. Хант. Автопортрет. 1867 г.

считается родоначальником академической живописи, создателем столь любимого Рейнольдсом «великого стиля». Отсюда и их самоназвание — прерафаэлиты. Прерафаэлиты стремились вернуться к ярким, сочным, природным тонам Раннего Возрождения. С этой целью для грунтовки они стали использовать белила, а поверх них рисовать полупрозрачными красками. Предложенная ими техника оказалась долговечной: их картины до сих пор сохраняют свои яркие цвета, в то время как картины старых мастеров темнеют. С точки зрения прерафаэлитов, картины обязательно должны иметь смысл, если не религиозный (что желательно), то хотя бы нравоучительный. В конечном итоге, прерафаэлиты стремились показать красоту реального мира как Божественного творения, они стремились увидеть красоту обыденного, потому что созданное Богом не может не быть прекрасным, только эту красоту нужно уметь разглядеть.

До сих пор дискуссионным остается вопрос, к какому направлению в искусстве относить прерафаэлитов. Традиционно их считают художниками-реалистами за их стремление отобразить реальный мир, да только настоящие реалисты никогда не стремились изображать красоту мира — уж скорее его пороки! — и не стремились к религиозным смыслам. На прерафаэлитов оказали большое влияние романтики со своим стремлением к идеальной красоте обычных вещей — Констебл и особенно Китс. Но, конечно, прерафаэлиты довольно далеко ушли от романтизма. Наконец, явный символизм и эстетизм картин прерафаэлитов делают их прямыми предшественниками модерна. Вконец все дело запутывают английские искусствоведы, которые любят говорить о «символическом реализме» прерафаэлитов. Если пытаться находить прерафаэлитам аналоги, то это французские импрессионисты и русские передвижники.



Рис. 28. У. Х. Хант. Пробуждающееся сознание. 1853 г.

В отличие от своих предшественников, портретистов или пейзажистов, прерафаэлиты создавали картины самых разных жанров, они ввели в английскую живопись новые жанры. Одним из самых распространенных у них был жанр поучительных сценок. К нему, например, относится картина Ханта «Пробуждающееся сознание» (рис. 28). Картина изображает содержанку, которая, вдруг увидев и осознав что-то, вскакивает с колен своего любовника, вызывая тем его удивление. То, что она увидела, отражает висящее зади них зеркало, — это залитый солнцем сад. Ее порыв трактуется как стремление освободиться от своего унижительного положения, осознание того, что ее поведение достойно осуждения.

Еще одним популярным сюжетом картин прерафаэлитов были иллюстрации к произведениям либо современных авторов, либо Шекспира. Одна из лучших картин Ханта в этом жанре — «Леди из Шалотта». Картина является иллюстрацией к стихотворению Теннисона, которое, в свою очередь, было вольной интерпретацией легенд артуровского цикла. Резиденцией Артура был замок Камелот, недалеко от которого располагался остров Шалотт, где в башне жила проклятая красавица. Она была обречена всю жизнь прясть и могла видеть мир только в виде отражения в зеркале. Большое значение в творчестве Ханта имели также религиозные сюжеты. Одна из самых знаменитых его картин — «Светоч мира» (ил. 4): Христос стучится в запертую и заросшую дверь, которую явно давно не открывали. Эта дверь — символ человеческой души, Христос стучится к каждому из нас, важно услышать его и открыть ему дверь.

Музыка позднего романтизма: Эдвард Элгар

Композиторы-романтики, как и художники и поэты, в своих произведениях стремились раскрыть глубину и богатство внутреннего мира человека. В эпоху романтизма музыка казалась идеальным видом искусства, более всего приспособленным для того, чтобы передать тончайшие движения человеческой души. Огромное внимание уделялось теперь вокальным жанрам, начиная от оперы и заканчивая песней. В оркестровой музыке звучание ансамблевых групп уступило место солированию отдельных инструментов. Популярными темами музыкальных произведений стали тема

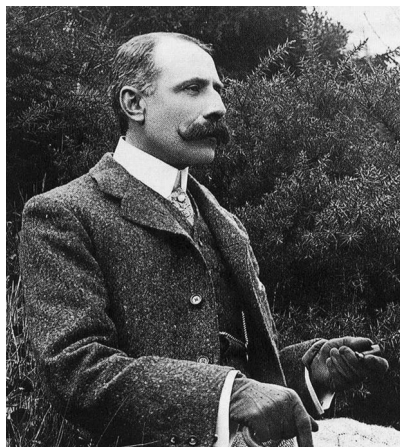


Рис. 29. Эдвард Элгар

любви, тема природы, отображение сказочных или потусторонних миров. Эпоха романтизма в музыке продолжалась почти сто лет. Даже в начала XX в. жили композиторы, сочинявшие музыку в стиле романтизма, хотя одновременно с ними уже существовал музыкальный авангард. Для композиторов-романтиков конца XIX — начала XX в. обычно применяется термин «поздний романтизм». Именно к поздним романтикам и относится крупнейший английский композитор рубежа XIX–XX вв., второй по

значимости, как считается, после Генри Перселла английский композитор — Эдвард Элгар (1857–1934).

Безусловным шедевром Элгара (рис. 29) являются «Энигма-вариации» (вариации «Загадка» — *enigma* по-английски означает «загадка»). Вариация — это музыкальная форма, состоящая из темы и нескольких ее видоизмененных повторений, то есть вариаций. «Энигма-вариации» состоят из пятнадцати частей — темы и четырнадцати вариаций. Почему они называются «Энигма»? Что в вариациях загадочного? Каждая вариация посвящена конкретному человеку, но все имена зашифрованы инициалами, прозвищами или звездочками. (Правда, современные элгароведы давно расшифровали все эти сокращения и прозвища, так что здесь особой загадки сейчас не осталось.) Сам же Элгар утверждал, что в вариациях присутствует еще одна, «скрытая» тема, которая напрямую не играет. Вот здесь элгароведы не могут прийти к единому мнению, и споры, что это за тема, продолжаются. Первая вариация называется «К. Э. Э.» и посвящена Кэролайн Элис Элгар — жене композитора. Самой знаменитой является девятая вариация — «Нимрод». Она посвящена другу Элгара, нотному издателю Августу Йегеру и названа в честь легендарного библейского царя Вавилон Нимрода — строителя Вавилонской башни, который был знаменитым охотником, а фамилия Йегер переводится с немецкого

как «охотник». Эта вариация исполняется каждый год 11 ноября в День памяти погибших в мировых войнах во время памятной церемонии в Лондоне.

Еще один признанный шедевр Элгара — «Торжественные и церемониальные марши». Маршей всего шесть, из которых более всего знаменит первый. Обычно марши Элгара трактуются как имперские марши, марши, прославляющие силу и славу великой Британской империи. Первый марш исполняется сейчас на официальных торжествах, на коронациях английских королей, в школах и университетах при вручении дипломов. Не менее знаменит четвертый марш, часто исполняемый на официальных торжествах и королевских свадьбах. Одна из тем первого марша была переделана Элгаром в торжественный гимн, который стал частью коронационной оды, написанной для коронации Эдуарда VII в 1902 г. Он называется «Земля Надежды и Славы» и считается неофициальным гимном Англии и официальным — Консервативной партии Великобритании.

Не менее знаменитое произведение Элгара — оратория «Сон Геронтия». Оратория — это крупное музыкальное произведение для хора, солистов и оркестра, в ней есть сюжет, но нет сценического действия, поэтому оратории, как правило, исполняются без костюмов и декораций. Большинство ораторий создавались на религиозные сюжеты. «Сон Геронтия» сочинен Элгаром на слова поэмы кардинала Джона Ньюмена. Геронтий (его имя с греческого переводится как «старик», то есть это условный персонаж) умирает, ангел сопровождает его на Божий суд, а затем в чистилище. Это чисто религиозное произведение, основная мысль которого в том, что души благочестивых людей, не совершивших смертных грехов, тоже могут надеяться на спасение.

До сих пор популярен в Великобритании также Концерт для виолончели с оркестром ми минор, одно из поздних сочинений Элгара. Грустный и низкий голос виолончели вызывает в памяти английские сельские пейзажи, поля с низко нависшими над ними тучами, перелески, дальние колокольни церквей — пейзажи, какими их изображал за сто лет до Элгара Констебл.

ПУТЬ ОТ СЕВЕРНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ К МОДЕРНУ В НЕМЕЦКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Немецкий Ренессанс

Идеи Возрождения стали проникать в германские земли еще в XIV в., а с конца XV в. начинается расцвет немецкого Ренессанса. Германские князья-меценаты собирают при своих дворах новых ученых, художников, литераторов. В ряде немецких городов возникают гуманистические школы, образуются самостоятельные гуманистические кружки, имевшие широкое влияние. Постепенно гуманисты утверждаются и в университетах.

Отличительной чертой немецкого Ренессанса является сохранение сложного готического орнамента вплоть до XVI в. при характерном для ренессансного стиля изображении человеческой фигуры. Хотя классический орнамент не получил широкого распространения в большинстве германских земель, Германия быстро впитывала другие достижения ренессансной культуры. Собственно немецким изобретением является шрифт из подвижных литер, который в течение нескольких десятилетий оставался немецкой монополией и затем был впервые принесен немцами в большинство европейских стран, включая Францию и Италию. Печатная графика в виде ксилографий и гравюр была наиболее развита именно в Германии и Нидерландах. Немцы первыми стали печатать книжные иллюстрации, как правило, поначалу довольно низкого художественного уровня, но они получили известность во всей Европе, а их оттиски часто одалживались иногородним и иноязычным книгоиздателям.

Величайший художник немецкого Ренессанса Альбрехт Дюрер (1471–1528) начинал свою карьеру как подмастерье гравера и работал над самой обильно иллюстрированной книгой

того времени — «Нюрнбергской хроникой». Открыв затем свою собственную мастерскую в Нюрнберге, он вскоре стал известен по всей Европе своими наполненными духовной энергией и сбалансированными гравюрами, а также живописными полотнами. Несмотря на присутствие сильного итальянского влияния, его работы выполнены в характерном немецком стиле и часто считаются началом немецкого Ренессанса в художественном искусстве, который в течение следующих сорока лет потеснил Нидерланды и Францию как регионы, внедряющие крупнейшие инновации в североевропейское искусство.

Будучи графиком, живописцем, математиком, геометром, теоретиком искусства и фортификации, Дюрер получил признание как «универсальный человек», воплощавший собой «ренессансный титанизм», его называют «северным Леонардо да Винчи». К числу его шедевров ксилографии относятся серия из пятнадцати гравюр «Апокалипсис», отражавшая эсхатологические переживания, и серия «Жизнь Марии», в которой художник изобразил типичных представителей городской среды, любовно передав многочисленные бытовые подробности, что сделало произведение необычайно популярным у современников. Шедеврами резцовой гравюры считаются «Адам и Ева» и «Мастерские гравюры». Под последними понимают три произведения — «Рыцарь, смерть и дьявол», «Святой Иероним в келье» и «Меланхолия», которые не связаны между собой единым сюжетом, но близки по размеру, виртуозному исполнению, аллегоричности, наполнению христианской символикой и своей загадочности для искусствоведов, предлагающих для них самые различные толкования.

В ходе Реформации Дюрер поддержал идеи Мартина Лютера, но продолжал писать образы Девы Марии с Богомладенцем и других католических святых, а также портреты религиозных лидеров обеих противоборствующих сторон. В 1518 г. во время съезда рейхстага в Аугсбурге Дюрер написал портреты Максимилиана I, Альбрехта Бранденбургского, Якоба Фуггера и других знаменитых участников. Дюрер считался одним из лучших портретистов своего времени, с его именем связано также становление североевропейского автопортрета как самостоятельного жанра. Имея привлекательную внешность, Дюрер любил изображать себя в молодости, чтобы понравиться зрителю; с другой стороны, живописный автопортрет

служил для него средством запечатлеть свой статус на определенном жизненном этапе (рис. 30).

Самым талантливым учеником Дюрера признан Ганс Бальдунг (ок. 1484 — 1545), по прозвищу Грин или Грюн. На протяжении своей жизни он выработал свой особый стиль, отличавшийся цветовым колоритом, экспрессией и силой воображения. Таланты его были разнообразны: он написал большое множество различных портретов, гравюр на дереве, алтарных полиптихов, рисунков, гобеленов, аллегорических и мифологических фрагментов. Ряд загадочных гравюр Бальдунга посвящены интересовавшей его тематике ведьм и колдовства, например, «Ведьмы, собирающиеся на шабаш» (рис. 31) и «Ведьмы, колдующие погоду». Интересно, что эти небольшие по размеру гравюры были созданы в первой половине XVI в., т. е. еще до того, как охота на ведьм стала широко распространенным в Европе феноменом. Таким образом, работы



Рис. 30. А. Дюрер. Автопортрет. 1498 г.

Бальдунга являются отражением не культурных представлений того времени, а его частного интереса и позиции страсбургских гуманистов, считавших эту тему скорее забавной, нежели серьезной.

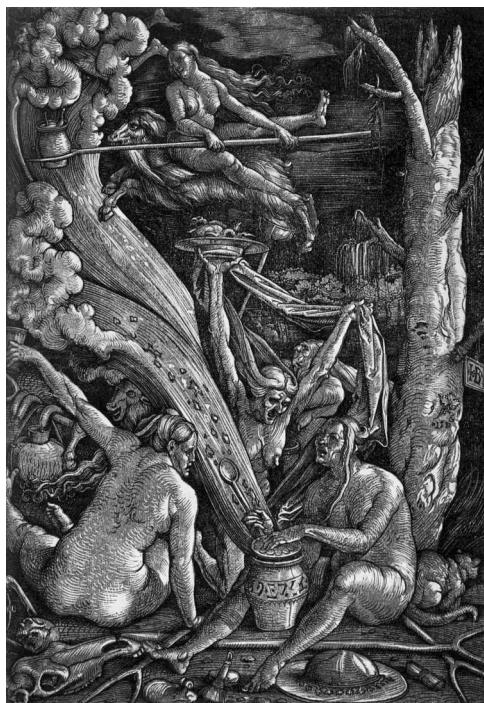


Рис. 31. Г. Бальдунг. Ведьмы, собирающиеся на шабаш. 1510 г.

Наибольшую известность у современников получил график и живописец Лукас Кранах Старший (ок. 1472 — 1553). Будучи придворным художником саксонских курфюрстов и близким другом Мартина Лютера, он прославился, прежде всего, своими портретами немецких князей и протестантских лидеров. С большим энтузиазмом восприняв дело Реформации, Кранах пытался отразить лютеровские идеи в своих полотнах на религиозные сюжеты. Примером служат его «лютеровские алтари», большей частью изображающие сцену Тайной вечери, на которых лица двенадцати апостолов являются портретами протестантских идеологов. Кранах

создал ряд пропагандистских листовок выраженной антикатолической направленности; иллюстрировал книгу Лютера «Страсти Христа и Антихриста», в которой сцены Страстей Христовых противопоставлены практикам католического духовенства. Так, рядом с Христом, выгоняющим из храма менял, изображен папа (антихрист), подписывающий индульгенции у засыпанного деньгами стола (рис. 32).

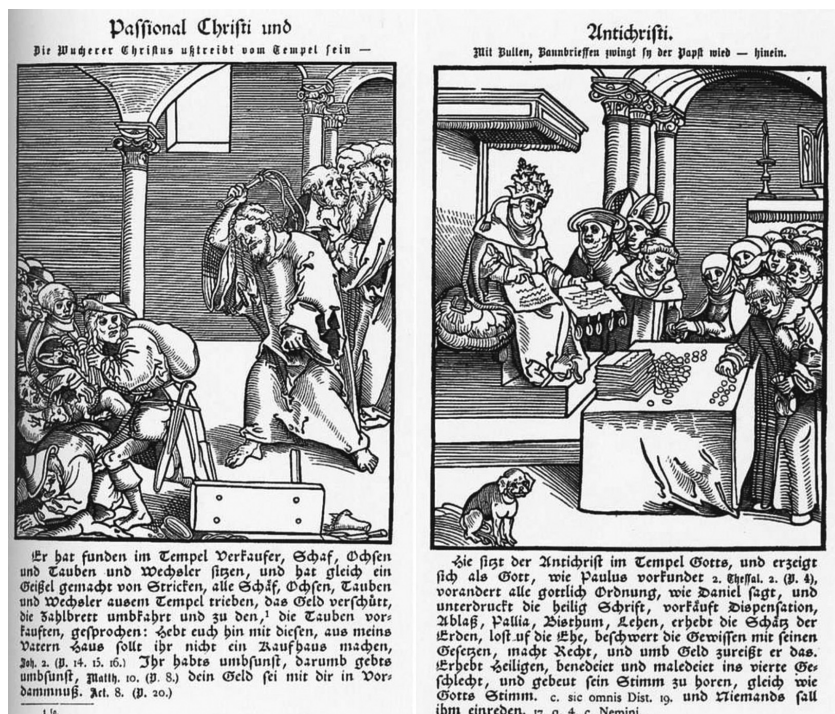


Рис. 32. Л. Крапах Старший. Гравюры к «Страстям Христа и Антихриста» М. Лютера. 1521 г.

Другим характерным направлением работ Крапах являются сюжеты из античной мифологии с изображением обнаженной стройной женской фигуры, прикрытой прозрачной вуалью или большой шляпой. Эти работы выполнены, в основном, в узком вертикальном формате: «Венера и Амур», «Суд Париса», «Три грации», «Венера», «Венера и Амур, ворующий мед» и др. Откровенно

соблазнительное изображение женщины на картине «Венера и Амур» сопровождалось предостерегающей надписью на латыни: «Всеми силами гони Купидоново сладострастие, иначе твоей ослепленной душой овладеет Венера».

В отличие от большинства коллег по цеху, Кранах при жизни получил известность и достаток, став самым богатым бюргером города Виттенберг, бургомистром которого неоднократно избирался. Он возглавлял художественную мастерскую, в которой работало больше десяти подмастерьев, издавал книги и занимался книжной торговлей. В 1508 г. он был пожалован в дворяне; его фамильный дворянский герб с изображением дракончика с поднятыми крыльями и рубиновым колечком во рту стал неизменным товарным знаком кранаховской мастерской. Его ученики и сын, Лукас Кранах Младший, создавали версии его картин на протяжении нескольких десятилетий после смерти художника.

Крупным представителем немецкого Ренессанса является Маттиас Грюневальд (Готхарт Нитхард) (ок. 1470 — 1528), продолживший традиции позднесредневекового центральноевропейского искусства. Сохранилось не более десятка его работ, из которых главная — «Изенгеймский алтарь» — считается общепризнанным шедевром немецкой живописи. Этот многостворчатый триптих был заказан орденом антонитов для алтаря их монастырской больничной часовни в Изенгейме (Эльзас). Монахи-антониты славились своим опытом в излечении больных эрготизмом, страдавших от гангрены и жгучей боли, которую называли «антониевым огнем»: такой страдалец, изуродованный болезнью, изображен в левом нижнем углу боковой створки со сценой искушений св. Антония (ил. 9). Лечение в монастыре начиналось именно у алтаря: медитативные картины должны были служить духовным утешением несчастным, наполнять их духовной силой и помогать справиться с телесными страданиями. Поэтому «Изенгеймский алтарь» представляет собой невероятно эмоциональную работу в духе немецкой готической традиции с характерной непринужденной пластикой, экспрессивностью и замечательным цветовым колоритом, но при этом в нем использована ренессансная композиция.

Творчество ряда художников немецкого Ренессанса (Альбрехта Альтдорфера, Вольфа Губера, Аугустина Хиршфогеля, Йорга Бреу Старшего и др.) объединяют в рамках Дунайской

школы — направления в немецкой живописи первой трети XVI в., для которого были характерны самостоятельность ландшафта, причудливые формы похожих на человеческую фигуру деревьев и скал, сходство людей с природными формами, мажорное мироощущение и героический энтузиазм в отношениях человека с природой. Живопись дунайцев отличается передачей времени дня и состояния атмосферы: утро и вечер, день и ночь, ясное небо и грозные облака, радуга и т. п.

Альбрехт Альтдорфер (ок. 1480 — 1538) считается первым художником, сделавшим пейзаж главным предметом своей живописи. Композиции, в которых пейзаж доминирует, составляют большую часть его наследия. Альтдорфер полагал, что человеческая фигура должна не подавлять природу, а быть ее частью или имитировать природные процессы. Он часто изображает детали ландшафта непропорционально крупными по отношению к людям и животным и прибегает к антропоморфизму, придавая ветвям деревьев свойства человеческих рук: «Св. Георгий и дракон», «Ландшафт с пешеходным мостом», «Ландшафт с лесорубом». Самая известная работа художника — «Битва при Иссе» или «Битва Александра» (ил. 11) — выполнена в нетипичном для него стиле и изображает сражение между войсками Александра Великого и персидского царя Дария III в 333 г. до н. э. Мало какая из его картин похожа на эту апокалиптическую сцену столкновения двух огромных армий, над которыми доминирует экстравагантный ландшафт, изображенный с высоты птичьего полета и охватывающий восточную часть Средиземного моря с островом Кипр, Красное море и Египет с дельтой Нила. Сочетание солдатских масс с пейзажем демонстрирует убеждение Альтдорфера в том, что изображение ландшафта играет такую же важную роль, как и само историческое событие.

К младшему поколению мастеров немецкого Ренессанса принадлежал Ганс Гольбейн Младший (ок. 1497 — 1543) — один из выдающийся портретистов XVI в., писавший также религиозные сюжеты, сатирические и пропагандистские произведения в духе Реформации. Творчество Гольбейна часто называют реалистическим, поскольку оно отличается удивительной правдивостью. Портреты, написанные им, были известны в то время своей схожестью с оригиналом, и именно глазами Гольбейна мы смотрим сегодня

на Эразма Роттердамского (рис. 33), Томаса Мора, Генриха VIII и многих других его знаменитых современников. Однако Гольбейн никогда не довольствовался передачей только внешних деталей. Его работы полны символизма, аллюзии и парадоксов, чем до сих пор вызывают неугасаемый интерес исследователей.

Наиболее известна серия из сорока одной небольшой гравюры на дереве — «Пляска смерти», представляющая собой аллегорический комментарий к немецкой действительности эпохи Великой крестьянской



Рис. 33. Г. Гольбейн.
Портрет Эразма Роттердамского. 1523 г.

войны. Гольбейн новаторски подходит к традиционному средневековому сюжету: у него Смерть больше не пляшет в парах или веренице человеческих фигур разных возрастов и социального статуса, а застает людей врасплох среди житейских забот и наслаждений. Чаще всего Смерть вершит правосудие, обличая человеческие пороки и злоупотребление властью. Она забирает папу римского в момент коронации императора, приходит к сидящему за уставленным яствами столом королю, к торгующему индульгенциями кардиналу, продажному судье, жестокосердному герцогу, сребролюбивому монаху, трусливому графу, сластолюбивой монахине и т. д. В двадцати пяти сценах «Пляски» из тридцати пяти присутствуют песочные часы, символизирующие течение времени. Демоны, присутствующие в некоторых сценах, символизируют

искушение тщеславием и жадностью. Сломанный меч в руке императора символизирует неспособность принимать верные решения. Потухшая свеча и вырытая могила под ногами недвусмысленно намекают на судьбу персонажа. Последняя в серии гравюра «Судный день» призвана напомнить, что одолеть Смерть и обрести вечную жизнь можно только с помощью Христа. В оригинале каждая из гравюр серии сопровождалась латинской цитатой из Библии. После своего издания в 1538 г. гольбейновская «Пляска Смерти» становится эталоном, вытеснив доминировавшую прежде парижскую версию.

За выдающимися достижениями первой половины XVI в. последовал период отсутствия в немецком изобразительном искусстве сколько-нибудь примечательных произведений, за исключением искусно выполненных портретов, которые, тем не менее, не могли соперничать с мастерством Дюрера или Гольбейна. Два последующих поколения немецких художников работали в неестественном стиле северного маньеризма, пришедшего из Италии и Фландрии.

Бюргерская литература эпохи Реформации

Изобретение книгопечатания и Лютеров перевод Библии на немецкий язык в 1521–1534 гг. стали важнейшими факторами складывания немецкой национальной литературы. Реформация стимулировала расцвет публицистики, о чем свидетельствуют тысячи сохранившихся «летучих листков» — иллюстрированных гравюрами памфлетов, диалогов и рифмованных пророчеств. Гуманизм и Реформация внесли фундаментальные изменения не только в элитарную, но и народную культуру. Бюргерская поэзия представляет собой особый пласт немецкой литературы XVI в., оказавший влияние на формирование таких литературных жанров, как шванк и фастнахтшпиль, развитие разговорного стиля литературного языка и демократизацию литературы в целом.

Крупнейшим поэтом немецкого бюргерства эпохи Ренессанса был Ганс Сакс (1494–1576) (рис. 34). Своей литературной деятельностью он внес значительный вклад в развитие таких жанров, как мейстерзанг, фастнахтшпиль, шпрух и шванк. В немецкой культуре

Ганс Сакс занимает такое же место, как Шекспир и Лопе де Вега в английской и испанской. Еще при его жизни страсбургский городской совет объявил Сакса «самым прославленным немецким поэтом». Забытый в эпоху классицизма, Сакс был заново открыт и увековечен Виландом, Гете и Вагнером.

Отправной точкой творчества Сакса стал мейстерзанг; песен в этом жанре он, по собственным подсчетам, написал свыше четырех тысяч. Новаторство поэта заключалось в расширении тради-

ционной тематики за счет античных, средневековых и современных источников, введении колоритных, жизненно правдивых деталей, использовании всей гаммы известных мелодий и создании новых. Главная ценность его лучших песен — «Черт на танцах», «Римлянин и шестеро сыновей», «Неравные дети Евы», «Плут-нотариус» и др. — состоит в реальных жизненных зарисовках при сохранении нравоучительной тенденции и обличительной нагрузки. Портреты взяточников-нотариусов, лукавых ремесленников, крестьян-простофиль, священников-сラストлюбцев и чревоугодников отличаются правдивостью и комичностью.

С самого начала Реформации Сакс стал пылким приверженцем Мартина Лютера и в 1523 г. написал в честь проповедника апологетическое стихотворение «Виттенбергский соловей». В нем Сакс постоянно возвращается к антитезам день — ночь и солнце — луна, иллюстрируя контраст между лютеровской и католической доктринами. Ослепленные вероломным светом луны, овцы оставляют своего пастыря и пастбище и следуют за львом в пустыню. Тот расставляет им ловушки и убивает тех, кто в них попался. Кроме того, овечек мучают волки и змеи. Однако песнь соловья заставляет их очнуться и прозреть, что приводит льва в ярость. Несмотря на помощь многочисленных союзников — осла, свиньи, козла, кошки, змеи, лягушки и дикого гуся, — льву не удастся заставить



Рис. 34. М. Остендорфер.
Ганс Сакс. 1545 г.

замолчать соловья, который продолжает возвещать наступление дня, и, в конечном итоге, овцы возвращаются из пустыни на свое пастбище. Во второй части стихотворения Сакс разъясняет каждый элемент своей аллегории: лунный свет — учение католической церкви, лев — папа римский Лев X, ловушки — папская агентура, волки — епископы, провосты, священники, прелаты и капелланы, змеи — монахи и т. д. Короткими броскими фразами Сакс с гневом перечисляет существующие злоупотребления в церкви, указывая на фальшивость католических практик. Помимо «Виттенбергского соловья» Сакс выпускал в защиту идей Реформации листовки с блестящими диалогами в прозе. За это магистрат города Нюрнберг, где проживал поэт, запретил ему заниматься литературной деятельностью и велел вернуться к своему основному ремеслу сапожника. Запрет был снят в 1529 г., когда Нюрнберг объявил себя протестантским городом.

В 1530 г. Сакс посвятил родному городу длинное стихотворение в жанре панегирика — «Похвальное слово городу Нюрнбергу». С удивительными подробностями он рисует картины современных ему городских улиц и достопримечательностей — каменных мостов, колодцев, ворот и зданий, башенных часов и т. д. С любовью и гордостью Сакс сообщает об искусных мастерах Нюрнберга — художниках, ваятелях, зодчих, печатниках, «подобным которым не найти в других странах», описывает санитарное и хозяйственное состояние города, превозносит мудрость и честность магистрата, неусыпно заботящегося о благе горожан.

Художественную неповторимость у Сакса приобрел такой фольклорный жанр, как шванк, который наиболее полно отражал самосознание немецкого бюргерства, его чувство реализма и философию здравого смысла. Шванки Сакса отличаются разнообразием проблематики, продиктованным знанием жизни разных сословий, демократизмом нравственной ориентации; ярко выраженной назидательностью и иронией, оптимизмом и, самое главное, самобытностью языка. Сакс сочетает звучные средневековые словечки с современной ему лексикой и иностранными словами, вставляет многочисленные пословицы и поговорки и сочиняет собственные, при этом освобождая свои произведения от грубости языка просторечия и придавая своеобразную поэтичность прозе повседневности. В большинстве шванков Сакс описывает бюргерский быт

и с моральной точки зрения рассматривает взаимоотношения в семье, между господами и слугами, представителями разных социальных групп: «Семь жалующихся мужей», «Семь жалующихся жен», «Жалобы трех служанок», «Жалобы трех хозяек на своих служанок», «Короткая беседа о пьянстве — вреднейшем пороке», «Помещик и монах», «Мельник и студент», «Кухарка-лакомка», «Незримая нагая служанка», «Сатана не пускает больше ландскнехтов в ад», «Бедный башмачник и богатый жадный бюргер» и т. д. В «Стране лентяев» Сакс предложил свой вариант обработки народных немецких сказок о Шлараффенланде — вымышленной стране молочных рек и кисельных берегов, где башни и дома сделаны из пирогов и кренделей, а заборы — из колбас, улицы вымощены сыром, рыба плавает уже вареная, а по небу летают жареные гуси, и самыми почитаемыми людьми являются лгуны, лентяи и бездельники (рис. 35).



Рис. 35. П. Брейгель Старший. Страна лентяев. 1567 г.

Фастнахтшпили Сакса, представлявшие собой по сути диалогизированные шванки для карнавальных представлений с минимумом действующих лиц, были также связаны с комическим

изображением бытовой жизни простых людей. Во многом Сакс продолжает развивать характерную для гуманистов тематику «дурацкой литературы». В самых известных его фастнахтшпилях «Школяр в раю», «Фюнзингенский конокрад и вороватые крестьяне», «Извлечение дураков» высмеиваются глупость, невежество, лень и прочие человеческие пороки. Фастнахтшпили и шванки Сакса написаны особым стихотворным размером «книттельферз», содержащим по четыре ударных слога в каждой строке, притом, что ударения строго не выдерживаются и ямб иногда заменяется хореем. Впоследствии такой «неправильный» размер использовали Гете и другие поэты.

С бюргерскими слоями общества связано и такое течение в немецкой литературе конца XV — XVI в., как гробианизм. Гробианская литература возникла как пародийное подражание средневековой дидактической поэзии *Tischzuchten*, наставлявшей, в основном, о хороших манерах за столом дворян и стремившихся подражать им бюргеров. Авторы гробианских стихов преподают иронические наставления, как вести себя непристойно, но делают это с благой целью, стремясь «от противного» показать читателю, как не следует поступать. Однако развитие гробианской поэтики в XVI в. привело к воспеванию телесного «низа», чувственной природы, отсутствия моральных запретов, прославлению и эстетизации пороков, что, в конечном итоге, противоречило первоначальному морализаторскому замыслу. Свое название гробианизм получил от сатиры «Гробианус» Фридриха Дедекинда, написанной в 1549 г. латинскими дистихами и переведенной Каспаром Шейдтом на немецкий язык в 1551 г. Последователем гробианизма являлся поэт-сатирик Иоганн Фишарт (1546–1590), которому принадлежит вольный перевод на немецкий язык романа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Авторы гробианских книг подвергали критике за их чрезмерное увлечение описанием грубиянства и его пропаганду, за то, что они «упивались» той самой грязью, которую якобы бичевали. Позднее в тех же бюргерских кругах возник протест против гробианских форм сатиры — антигробианизм.

Немецкие народные книги

Оригинальный образец низовой литературы представляют собой немецкие народные книги, получившие особое распространение в XVI в. в городской среде. Они отличаются обличительным содержанием, будучи построены на материале шванков; в центре повествования, как правило, находится сметливый и изворотливый простолюдин. На городских ярмарках того времени лубочные издания народных книг, повествующих о мирских делах и забавных историях «ради улучшения и исправления человеческой натуры», пользовались особым спросом. Наибольшую известность среди них приобрели «Тиль Эйленшпигель», «Шильдбургеры» и «История о докторе Иоганне Фаусте».

Первое сохранившееся издание плутовского романа о Тиле Эйленшпигеле относится к 1515 г. В нем повествуется о проделках собирательного персонажа средненижнемецкого фольклора, у которого также, возможно, имелся реальный исторический прототип. Имя героя чаще всего переводят как «совиное зеркало», именно такие атрибуты — сова и ручное зеркало — изображены на фронтиспise издания 1515 г. (рис. 36). Согласно книге, Эйленшпигель был уроженцем Брауншвейга; всю свою жизнь он путешествует по разным землям Священной Римской империи, обманывая и дурача соотечественников. Его проделки носят

Ein kurtzweilig lesen von Tyl
Vlenspiegel geboire vñ dem land zu Brunswick. Wie
er sein leben volbracht hatt. xvi. seiner geschichten.



Рис. 36. Книга об Эйленшпигеле.
Титульная страница. Страсбург. 1515 г.

по большей части скабрезный характер и каждый раз обличают человеческую порочность, жадность, глупость, лицемерие и безрассудство. Хотя основными жертвами проказ Эйленшпигеля становятся ремесленники, их не могут избежать ни дворяне, ни даже папа. Истории об Эйленшпигеле были впоследствии переложены в литературе XIX в.; самым известным стал роман Шарля де Костера «Легенда о Тиле Уленшпигеле и Ламме Гудзаке» (1867), в котором плут из народных сказок превращается в активного борца Реформации и Нидерландской революции и становится символом фламандского движения за независимость.

В 1597 г. в Страсбурге вышла «Книга о лалах» (то есть книга о болтунах), в которую вошли средневековые анекдоты о жителях разных местностей, мотивы из сборников шванков, немецкие пословицы и поговорки XVI в. В следующем году во Франкфурте-на-Майне неизвестный автор выпустил новую обработку этой книги под названием «Шильдбюргеры», которая стала гораздо более знаменитой. Этот литературный памятник ценен тем, что верно и выпукло отражает быт и нравы Германии XVI в., хотя и не содержит отражения реальных исторических событий. Сюжет строится вокруг проделок жителей вымышленного городка Шильда, которые когда-то слыли мудрецами, и их нарасхват приглашали разные правители в качестве советников. Из-за постоянного отсутствия мужей женщины Шильды взбунтовались и потребовали их возвращения. Чтобы избавиться от приглашений князей на службу, шильдбюргеры решили спастись глупостью, притворились дураками, да такими навсегда и остались. В книге описываются многочисленные комичные ситуации, в которые они попадают, пытаясь решить самые несложные бытовые проблемы. Шильдбюргеры наказали сами себя, отказавшись от разума и реальной жизни. В результате их дурацких затей от пожара сгорело все селение, а жители Шильды разбредлись по свету, повсюду насаждая глупость.

Вышедшая в 1587 г. во Франкфурте-на-Майне «История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике» считается первой литературной обработкой легенды о Фаусте. Прототип главного героя — полULEгендарный бродячий доктор, астролог, демонолог и некромант Иоганн Георг Фауст странствовал по Европе, выдавая себя за великого ученого и похваляясь, что может повторить все чудеса Иисуса Христа. По постановлению

магистратов ему был запрещен въезд в ряд немецких городов. В народе бытовали слухи, что он продал душу дьяволу в обмен на великие знания и силу. Незвестный автор книги 1587 г. (по мнению исследователей, лютеранский клирик) также явно отрицательно относится к своему герою, которому придает черты гуманиста. Его Фауст — успешный, но неудовлетворенный своей жизнью ученый-эрудит, который заключил сделку с представителем дьявола Мефистофелем, обменяв свою душу на доступ к безграничному знанию и земным наслаждениям (рис. 37). В пер-

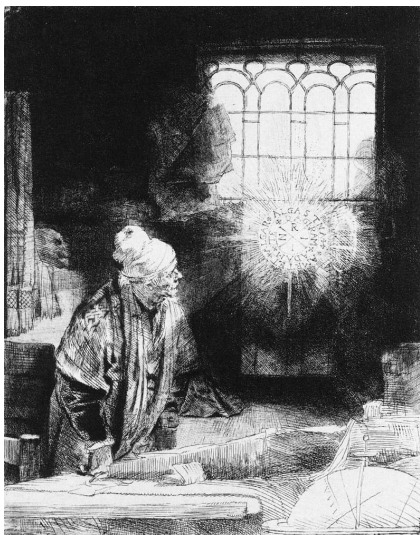


Рис. 37. Рембрандт. Фауст.
Ок. 1652 г.

вых частях книги Фауст с помощью Мефистофеля путешествует по различным странам мира, поднимается в небеса и спускается в преисподнюю. Он творит многочисленные чудеса: вызывает дух Александра Македонского по желанию императора Карла V, воздвигает на горе замок, дарит графине зимой свежие фрукты, переносит трех графов на свадьбу в другой город, наколдовывает рыцарю олени рога, отпиливает себе ногу и т. д. Когда двадцатичетырехлетний срок договора с Мефистофелем подходит к концу, Фауст начинает раскаиваться в своих прегрешениях, жаловаться и стенать, однако его ждет «ужасная устрашающая кончина»: его разрывают бесы и душа его идет в ад, что должно послужить «зеркалом и предостережением для каждого христианина».

Еще до конца XVI в. вышло двадцать два издания книги о докторе Фаусте, она была переведена на разные европейские языки. В конце 1580-х гг. легенда о докторе Фаусте была популяризирована английским драматургом Кристофером Марло, чью пьесу «Трагическая история доктора Фауста» играли по всей Германии бродячие актеры, а потом она вошла в репертуар кукольных театров. Самой известной обработкой легенды стала написанная два

столетия спустя трагедия Гете, благодаря которой Фауст становится символом человеческого устремления к познанию.

Литература классицизма и барокко

В конце XVI — первой половине XVII в. в связи с усиливающейся провинциализацией культуры в европейских странах начинают основывать литературно-языковые общества с целью поддержания чистоты национального языка. В 1617 г. в Веймаре было основано «Плодоносящее общество» по образцу итальянской Академии делла Круска. В его задачи входили стандартизация и развитие немецкого языка как научного и литературного. Эмблемой послужило экзотическое по тем временам дерево кокосовой пальмы. В общество наряду с высшей аристократией входили выдающиеся немецкие мыслители, в том числе поэты-лирики Мартин Опиц (1597–1639) и Андреас Грифиус (1616–1664).

В творчестве немецких литераторов этого периода сложным образом сочетаются классицистические и барочные традиции. Основной темой их творчества являются ужасы и жертвы Тридцатилетней войны (1618–1648), очевидцами которых они стали (рис. 38).



Рис. 38. Ж. Калло. Ужасы войны: повешенные. 1633 г.

Так, самым значительным произведением Опица считается поэма «Слово утешения среди бедствий войны», а наиболее

популярным стихотворением Грифиуса — сонет «Слезы отечества, год 1636». Оба произведения выражают трагическое мироощущение военной эпохи, страшно разорившей германские земли и унесшей жизни сотен тысяч жителей. Но самое трагичное в восприятии поэтов — это не физическое, а духовное опустошение, моральная деградация общества. Ввиду сложной идеологической атмосферы, сложившейся в Германии в первой половине XVII в., произведения поэтов-лириков насыщены религиозно-философскими мотивами.

Опиц при жизни считался величайшим немецким поэтом и «отцом немецкой поэзии». Сегодня высоко ценятся не столько его собственно поэтические произведения, сколько заслуги в области теории поэтики. Он установил правила по соблюдению «чистоты» языка, стиля, стихотворного размера и рифмы, изложенные в его «Книге о немецкой поэзии» 1624 г., тем самым положив конец гибридности, прежде превалявавшей в немецкой лирике. В строгом соответствии с установленными им же правилами Опиц писал и свои стихи; однако современные исследователи критикуют их за формализм и сухость, отсутствие красоты и истинного чувства.

Младший современник Опица Грифиус вырос среди бедствий и разрушений Тридцатилетней войны, не раз был свидетелем смерти близких людей, поэтому неудивительно, что его лирика носит мрачный, меланхолический и пессимистический характер. Наряду со «Слезам отечества» большую известность получили «Мысли на кладбище», «Гибель города Фрейштадта», «Плач во дни великого голода», посвященные все той же трагичной теме войны. Грифиус считается ярким представителем барочных традиций немецкой поэзии: практически через все его сонеты красной линией проходит идея суетности земной жизни, бренности мирских благ, быстротечности красоты и юности, обреченности на увядание и смерть. Характерным выражением подобного мировоззрения служит его стихотворение «Мертвый — живому».

Типичная барочная тема суетности человеческой жизни, переходящего характера земных ценностей и обманчивости человеческой внешности характерна для работ Грифиуса и в других жанрах — комедии и трагедии. Комедии XVII в. наряду с развлекательной функцией учили правилам поведения в обществе и искусству светской беседы, поэтому их основой являлись остроумные диалоги, полные иносказаний, многозначительности и игры слов. Комедии

Грифиуса — «Absurdacomica, или Господин Петер Сквенц», «Горрибликрибрифакс», «Влюбленный призрак» и «Любимая Розочка» — в этом плане представляют собой блестящие образцы немецкого комедийного искусства XVII в.

В трагедийном творчестве Грифиуса стремление продемонстрировать «суетность всех дел», как он писал в предисловии к одной из трагедий, сочетается с его философскими размышлениями на тему власти и права. Образцами для него, по всей видимости, послужили драмы Сенеки и старшего современника — голландца Йоста ван ден Вондела; сюжеты он черпал как из античных легенд, так и современных ему политических событий («Мужественный законник, или Умиравший Папиниан», «Екатерина Грузинская», «Убиенное величество, или Карл Стюарт»). Считается, что «Лев Армянин, или Цареубийство» Грифиуса впервые вводит в немецкую трагедию тип тирана, который попирает своими нечестными действиями естественные и божественные законы и тем самым обрекает себя на гибель. Как драматург Грифиус стремился следовать классицистическим единствам: время действия его трагедий укладывается даже не в «одно обращение солнца», как того требовал Аристотель, а всего в несколько часов ночи. Однако вся система его художественных средств подчинена основному барочному принципу контрастного построения (противоборство героя и антагониста), значительную роль играет характерная для барокко эмблематика, формирующая образный мир трагедии. В соответствии с установленными Опицем правилами Грифиус писал торжественным александрийским стихом как наиболее пригодным для высокой поэзии и трагедии.

Особое место в драматическом творчестве Грифиуса занимает его единственная трагикомедия «Карденио и Целинда, или Несчастные влюбленные». Автор сделал центральными персонажами не царственных героев, а обычных молодых людей из бюргерской среды университетской Болоньи, которые тоже могут попасть в трагическую коллизию и испытывать противоречивые страсти. Здесь же присутствуют типичная для немецкого барокко тема кладбища, скелетов, призраков и финального раскаяния и обращения к Богу. Новым для немецкой драматургии стала демонстрация трагизма человеческой жизни на примере рядовых современников. Исследователи полагают, что ни один немецкий драматург, живший

до Грифиуса, не смог поднять искусство трагедии на столь высокий уровень, и вплоть до середины XVIII в. никто не повторил его успеха.

Плутовской роман XVII в.: Ганс Гриммельсгаузен

Барочная мировоззренческая концепция о несовершенстве и суетности мира нашла свое отражение и в немецком прозаическом романе XVII в. Выделяют два параллельно развивавшихся типа барочного романа — «высокий» и «низкий». «Высокий», или придворно-исторический, опирался на античные или библейские сюжеты, но представлял идеализированную действительность современности, выполняя функцию прославления монарха. Примерами служат «Азиатская Баниза» Генриха Ансельма Циглера и Клипхаузена, «Армий и Туснельда» Даниэля Каспара фон Лоэнштейна, «Римская Октавия» и «Светлейшая сириянка Арамена» герцога Антона Ульриха Брауншвейг-Вольфенбюттельского.

Для «низкого» барочного романа были характерны сатирическая и реалистическая тенденции при органическом сочетании аллегорического и метафорического видения мира. В этом жанре написан пикарескный роман Ганса Якоба фон Гриммельсгаузена (1621/22–1676) «Похождения Симплициссимуса» (рис. 39), который по праву считается литературным шедевром немецкого барокко и первым приключенческим романом, написанным на немецком языке.



Рис. 39. «Похождения Симплициссимуса». Фронтиспис первого издания. 1669 г.

События повествуются от лица главного героя Симплиция Симплициссимуса, имя которого можно перевести как «наипростейший простака». Его литературный типаж соответствует пикаро, который рассказывает о своей бурной жизни и странствованиях по беспокойным землям Священной Римской империи времен Тридцатилетней войны. Многие исследователи отмечают наличие в романе автобиографических элементов, другие полагают, что Гриммельсгаузен, хотя и родился в годы войны, большую часть жизни провел в относительно тихих городках на окраине Шварцвальда, а потому описываемые события передает либо с чьих-то слов, либо вовсе выдумывает. Автобиографическая же форма вызвана, во-первых, желанием создать у читателя иллюзию правдивости рассказа, а во-вторых, возможностью вести игру между рассказчиком и героем. Рассказчик описывает события в ретроспективе, он намного старше и опытнее героя, что позволяет ему судить и сатирически осмеивать поступки последнего, показывать несовершенство мира и крах иллюзий. В-третьих, благодаря автобиографической форме автор может органически включать в свое художественное повествование полезные сведения из области истории, географии и культуры. Тем самым выполняется не только сатирико-дидактическая, но и информативная функция литературы барокко.

Роман начинается с того, что в мирную жизнь глухой деревушки, где в крестьянской семье живет мальчик — главный герой, вторгаются ландскнехты, грабят, разоряют дома, насиловуют женщин и пытаются мужчин. От страха мальчик убегает в лес и поселяется там у отшельника, который был прежде дворянином и офицером. Мальчик не знает ни своего имени, ни имен родителей; отчего отшельник называет его Симплицием. Он обучает мальчика грамоте и началам христианской веры. Со смертью отшельника Симплиций уходит из леса, и последующие годы его жизни представляют собой калейдоскоп самых разных, в том числе нереальных ситуаций. Он меняет множество ролей, переживает взлеты и падения, нищету и богатство, славу и бесчестье, верность и предательство, болезни, неволю, путешествия по Европе, России, Японии, Египту, подводному миру и аду. Под маской простака юноша прячет свой природный ум и сообразительность, но постепенно забывает наказания отшельника, грабит, убивает, предается распутству. В конце концов,

оглядываясь на свою прошедшую жизнь, Симплиций отрекается от этого абсурдного и безумного мира, погрязшего в пороках и кровопролитии, и решает сам стать отшельником. Попав в результате кораблекрушения на необитаемый остров, он устраивает там свою жизнь. Капитану голландского корабля, однажды сделавшего вынужденную остановку у острова, он передает книгу из пальмовых листьев, в которой описал свою жизнь.

Символическая функция, также характерная для литературы барокко, реализуется в образе Симплиция как игрушки в руках изменчивой судьбы и в то же время внутренне цельного человека. Морально-нравственные ценности, которые передал ему отшельник, неоднократно попираются героем в ходе жизненных испытаний, однако он возвращается к ним в конце романа. При всей конкретности картин крестьянской и солдатской жизни, разорения деревень, грабежей, убийств и насилий, в романе присутствуют фантазийные элементы народных легенд, например, подводное царство загадочного бездонного озера Муммельзее в горах.

Приключения Симплициссимуса получили такую широкую популярность, что были описаны на других европейских языках — французском, английском и турецком. Венгерский «Симплициссимус» был издан анонимным автором уже в 1683 г. Роман оказал большое влияние на последующие поколения писателей, сыграл важную роль в становлении немецкой сатирической прозы. С конца XIX в. в Мюнхене выходил юмористический журнал под названием «Симплициссимус», в котором сотрудничали Г. Манн, Т. Манн, Я. Вассерман, К. Гамсун. Описание жизни Симплиция на необитаемом острове считают первой «робинзонадой» в немецкой литературе, притом, что она появилась задолго до знаменитого «Робинзона Крузо». В XX в. роман Гриммельсгаузена был заново переоткрыт и переведен на многие европейские языки. Его воздействие ощутимо прослеживается в произведениях Г. Белля, Э. Штриттматтера и Х. Э. Носсака, описывающих глазами наивных чудаков немецкую действительность нацистского периода. Память о Гриммельсгаузене особенно чтится в его родном городе Гельнхаузен и городе Ренхен, где писатель прожил последние годы своей жизни.

Дворцовая архитектура южнонемецкого барокко

Развитие немецкой архитектуры раннего Нового времени было омрачено последствиями общенациональной катастрофы — Тридцатилетней войны, в результате которой разграбленные и обезлюдившие немецкие земли были фактически выбиты из общеисторического развития Европы. Период до 1690-х гг. часто определяют как время упадка в истории архитектуры Германии, тогда как в первой половине XVIII в. уже складывается самостоятельное национальное искусство немецкого барокко, связанное с фигурами крупных отечественных зодчих. Сложные зональные различия немецких земель привели к множественности путей и форм развития национальной архитектуры. Архитектурная типология конца XVII — XVIII в. определялась целым рядом факторов: уровнем разрушений, понесенных в годы войны в конкретных территориях, конфессиональной ориентацией земель, доминированием иностранного влияния в придворной культуре, приглашением итальянских, французских, голландских и фламандских архитекторов.

Так, основу южнонемецкой католической архитектуры на протяжении полутора веков составляли дворцовые резиденции светских и церковных князей, а также пышные монастырские комплексы и церкви Австрии, Баварии, Франконии. Если церковно-католическое строительство этих земель было материально и духовно связано с Италией, откуда зодчие-итальянцы перенесли приемы и типы церковной архитектуры римского барокко, то в дворцовой архитектуре, как, впрочем, и во всей Германии, к началу XVIII в. эталоном красоты и величия становится французский Версаль. В период с 1691 по 1773 г. в Австрии, Баварии, Верхней Швабии, Франконии и на Рейне было возведено сорок дворцовых ансамблей, которые и сегодня остаются непревзойденными памятниками немецкой архитектуры.

Центром передовых тенденций немецкой культуры в то время была, без сомнения, Австрия и венский двор. Эстафета лидерства в области развития архитектурных идей барокко в конце XVII в. переходит от Рима к императорской Вене, которую называют новым «немецким Римом» и средоточием культурного мира всей Центральной Европы. В то же время императорская Вена в своем

стремлении визуализировать идею абсолютистской государственности ориентировалась на образцы академического французского классицизма. Такой сложный сплав барочно-римской и французской манер в австрийской архитектуре становится наглядным эталоном для немецких мастеров XVIII в.

Самыми яркими примерами венского барокко служат дворцово-парковые ансамбли Бельведер и Шенбрунн. Комплекс венского Бельведера объединяет в себе один из великолепнейших садов Европы и два замка — Верхний и Нижний Бельведеры. Участок земли, на котором теперь располагается комплекс, был куплен блистательным полководцем Евгением Савойским в 1697 г. Тогда эта территория находилась за пределами столицы, к югу от Реннвега — главной дороги, ведущей в Венгрию. Разбить регулярный сад и построить летний дворец принц Савойский поручил Иоганну Лукасу фон Гильдебрандту (1668–1745), который на тот момент был уже вполне сформировавшимся архитектором. Однако Бельведер стал несомненной вершиной его творчества.

В 1712 г. был построен нижний одноэтажный замок, рядом с которым было разбито два сада. Из-за того, что замысел комплекса менялся и приходилось постоянно докупать соседние земли, территория Бельведера была трижды существенно расширена и приобрела современный вид к 1718 г. В 1722 г. завершилось строительство верхнего дворца, монументальное здание которого возвышается над нижним садом с фонтанами и нижним замком. Отсюда открывался лучший вид на всю Вену; именно по этой причине весь дворцово-парковый комплекс получил название Бельведер (от итал. *Belvedere* — прекрасный вид). Южный фасад Верхнего Бельведера богато украшен скульптурными группами и выходит на огромный пруд, окаймленный цветочными клумбами и двумя симметричными аллеями.

Сад Бельведера был перепланирован в 1717 г. одним из самых выдающихся садоводов Европы Домиником Жираром, работавшим в парках Версаля с самим Андре Ленотром. Итальянский скульптор Джованни Станетти создал балюстрады и серию скульптур. Планировка сада, спускающегося с пологого холма, строго симметрична: центральная ось мысленно соединяет Мраморные залы верхнего и нижнего дворцов. Сам замысел планировки включает идею восхождения из царства Аида к Олимпу, поэтому Верхний

Бельведер расположен выше Нижнего на двадцать три метра, а ландшафтное пространство разбито на нижний, средний и верхний секторы. С трех открытых террас открывается прекрасный вид на Вену и соседние парки, благодаря чему реализуется барочная идея триединства «широты взгляда, приятного глазу вида и естественной перспективы». Ощущение естественного пьедестала Верхнего Бельведера создают два каскада фонтанов, украшенных многочисленными скульптурными группами сражающихся героев, зверей, тритонов и nereид. Прихотливый барочный узор прогулочных дорожек сада, посыпанных мелким гравием, тематически связывают многочисленные скульптуры сфинксов. Полуженщины-полульвицы, охраняющие венский Бельведер, символизируют власть и мудрость, сочетание силы и человечности (рис. 40). Такие сфинксы являлись типичным садово-парковым украшением европейских резиденций эпохи барокко, привнося элемент фантастичности в строгие регулярные парки.



Рис. 40. Сфинкс. Верхний Бельведер, Вена

Когда Бельведер был построен, принц Савойский разместил в нижнем дворце свои жилые покои, а верхний служил представительской резиденцией, где устраивались балы и приемы, размещались собранные принцем коллекции картин. После его смерти весь комплекс и коллекции были выкуплены Габсбургами. В 1781 г. в Верхнем Бельведере был открыт один из первых в мире публичных музеев. В XIX в. на территории комплекса был организован Ботанический сад и Альпинарий, а с 1921 г. Бельведер является Государственным музеем, где представлены знаменитые собрания произведений искусства.

Знаменитый Шенбрунн, с конца XVIII в. до начала Первой мировой войны служивший основной летней резиденцией Габсбургов, является крупнейшей постройкой австрийского барокко и одним из самых красивых дворцово-парковых ансамблей Европы. По легенде, император Маттиас (1612–1619) во время охоты натолкнулся на артезианский источник и воскликнул: *Welch' schöner Brunn!* (нем. «Какой прекрасный источник!»). Это дало название замку, построенному в 1638–1643 гг. в духе итальянского барокко для вдовствующей императрицы Элеоноры Гонзага, итальянской принцессы по рождению. Замок сильно пострадал во время второй турецкой осады Вены 1683 г. В 1696 г. отстройка разрушенного здания была поручена Иоганну Бернхарду Фишеру фон Эрлаху (1656–1723), основоположнику и ведущему архитектору габсбургского барокко. За образец он взял Версальский дворец, однако из-за недостаточного финансирования и Войны за испанское наследство (1701–1714) проект был выполнен в более скромном виде, чем изначально задумывалось.

Ключевым в истории Шенбрунна стал период правления императрицы Марии Терезии, которая сделала его центром политической и дворцовой жизни. При ней возобновились строительные работы, в результате которых дворец получил свой нынешний вид (ил. 10). По плану придворного архитектора Николо Пакасси здание было существенно перестроено, расширено и поднято на один этаж, кирпичные карнизы и колонны были заменены на каменные. Также императрица приказала обновить большую часть интерьера, который сегодня считается почти единственным образцом австрийского рококо. Всего во дворце тысяча четыреста сорок одна комната всевозможных размеров, главными помещениями являлись

Зеркальный зал, Большой зал Роза, Большая и Малая галереи, Церемонный зал, Китайский кабинет императрицы и др. В северном крыле дворца был построен театр, торжественное открытие которого состоялось в 1747 г. Здесь давали концерты Й. Гайдн и В. А. Моцарт; в постановках принимали участие сама Мария Терезия и ее дети.

Парк Шенбрунна был также значительно расширен, в 1752 г. на его территории был основан зверинец (на сегодняшний день старейший зоопарк в мире), а в 1763 г. разбит ботанический сад, постоянно пополнявшийся экзотическими растениями. В 1770-е гг. в Шенбрунне работал архитектор Иоганн Фердинанд Хетцендорф фон Хоэнберг (1732–1816), являющийся представителем раннего классицизма. По его планам были построены Римские руины, фонтан Обелиск и фонтан Нептуна. Самой яркой работой стала Глориетта (рис. 41) — павильон-колоннада, расположенный на вершине холма напротив здания дворца и визуально отделяющий дворцовый сад. Павильон был воздвигнут в честь победы австрийцев над армией прусского короля Фридриха II в Колинском сражении 1757 г. Он состоит из центральной триумфальной арки и боковых крыльев с полукруглыми арками и символизирует идею справедливой войны. С 1996 г. Шенбрунн с дворцом и парком, Глориеттой, римскими руинами и зоопарком был включен в список ЮНЕСКО.



Рис. 41. Глориетта. Шенбрунн, Вена

В одном ряду с Шенбрунном стоит Вюрцбургская резиденция князей-епископов, также представляющая собой архитектурный шедевр южнонемецкого и позднего европейского барокко. Ее строительство было инициировано в 1719 г. архиепископом И. Ф. фон Шенборном, который поручил разработку проекта молодому архитектору Балтазару Нойману (1687–1753), впоследствии получившему славу одного из крупнейших немецких архитекторов барокко и рококо. Архитектурные вкусы и стиль Ноймана сформировались под сильным воздействием венского «мэтра» И. Л. фон Гильдебрандта, а также И. Б. Фишера фон Эрлаха, итальянца Г. Гварини и французских зодчих Р. де Кота и Ж. де Бoffрана. Нойман в особенности знаменит своими великолепными образцами барочных лестниц и гениальным восприятием пространства.

Заказчик дворца в Вюрцбурге так и не увидел готового результата, так как скончался через четыре года после начала строительства. Возведение стен было закончено во время правления его брата, князя-архиепископа Ф. К. фон Шенборна к 1744 г., а внутреннее художественное оформление только к 1781 г. Дворец представляет собой огромное здание симметричной П-образной формы с парадным подъездным двором и обширными внутренними дворами. Внутри он поражает грандиозностью пространства и великолепием отделки.

Особенно знаменита его парадная лестница (ил. 12). Огибающий ее широкий верхний обход не позволяет идущим снизу увидеть стены лестничного зала, несущие свод. В результате свод лестницы, который расписывал крупнейший художник итальянского рококо Джанбаттиста Тьеполо, кажется свободно парящим над головой. Пролет свода составляет восемнадцать метров. Никто в то время не верил в возможность его осуществления. Тогда Нойман, который был не только архитектором, но и военным инженером, приказал выстрелить из пушки, установленной под сводом лестницы. Свод устоял и рассеял все сомнения в своей прочности, став выдающимся по новизне достижением конструктивной мысли того времени. Интересно, что он устоял и при бомбардировках времен Второй мировой войны, которые значительно разрушили сам дворец.

Другой достопримечательностью Вюрцбургской резиденции является Императорский зал — большой купольный зал, также украшенный великолепными фресками Тьеполо и представляющий

собой шедевр декоративного искусства барокко. Сфера купола раскрывается на глазах у посетителей в виде монументальной драпировки, увлекая в свои иллюзорные пространства росписей. Для демонстрации взаимозависимости светской и церковной властей и связей вюрцбургских епископов с императорской семьей центральным персонажем фресок по желанию князя-епископа И. Ф. фон Грайффенклау был выбран не современный ему император Франц I, а Фридрих Барбаросса Гогенштауфен. С южной стороны зала посетители видят сцену, изображающую бракосочетание Барбароссы и Беатрис Бургундской в 1156 г., в которой император предстает коленопреклоненным перед венчающим пару епископом Вюрцбургским. На противоположной стороне епископ Вюрцбургский преклонил колена перед императором, жалующим ему в 1168 г. официальный титул герцога, а вместе с ним и права на землю княжества. Помимо фресок Тьеполо большое впечатление производит позолоченный стукко (искусственный мрамор) Антонио Босси, мраморный пол и полуколонны, украшенные лепным мрамором. На сегодняшний день Вюрцбургская резиденция также включена в список Всемирного наследия ЮНЕСКО.

Фридрицианское рококо: Сан-Суси

Политические связи северогерманских протестантских монархов с абсолютистской Францией усилили французскую ориентацию и в области придворной культуры конца XVII в. Французский тип служил образцом в дворцовой архитектуре немецких резиденций Северной Германии, там же в ходе XVIII столетия получили широкое развитие формы французского рококо. Маленькие дворцы-казино в стиле зрелого рококо объединяет стремление создать интимность и уют, прежде всего, с помощью удобной и непринужденной планировки, небольших по размеру комнат и подчеркнутой связи с природой.

От таких «французских» построек существенно отличаются дворцы в стиле фридрицианского рококо, сложившегося в Пруссии во времена правления короля Фридриха II. Самыми известными его представителями считаются близкий друг прусского монарха архитектор Георг Венцеслаус фон Кнобельсдорф (1699–1753),

а также придворный художник и директор Берлинской академии художеств Антуан Пэн (1683–1757). Самыми известными резиденциями, сооруженными в этом стиле, являются дворец Сан-Суси, Городской дворец в Потсдаме, Рейнсбергский дворец и частично дворец Шарлоттенбург.

Дворец Сан-Суси получил самую большую известность среди дворцов Фридриха Великого, его часто называют «прусским Версалем». Он был возведен в 1745–1747 гг. Кнобельсдорфом по проекту самого короля в восточной части одноименного парка в Потсдаме. Дворцово-парковый ансамбль отличается изящными и простыми фасадами зданий, прихотливо отделанными в стиле рококо интерьерами и выдающимся ландшафтным дизайном: благодаря решению Фридриха Великого разбить виноградники на южных склонах холма, на котором затем было возведено здание дворца, появились знаменитые виды на сады Сан-Суси (рис. 42).



Рис. 42. Виноградные сады. Сан-Суси, Потсдам

В отличие от других дворцов, построенных королем, Сан-Суси был создан как исключительно частная резиденция, не предназначенная для представительских целей. По замыслу Фридриха это должен был быть уютный одноэтажный жилой дом в стиле рококо, соответствовавший его личным вкусам и потребностям. Идея гармонии культуры быта с живой природой выражена, в том

числе, в отказе от цокольного этажа и длинных лестниц: цоколем служит холм, на котором стоит дворец, из внутренних помещений которого можно выйти непосредственно на широкую зеленую террасу, ведущую в сад. Благодаря многочисленным стеклянным дверям во внутренние комнаты попадает много света. Характерная для барокко анфилада залов сочетается с полуовальной центральной частью. Над плоской двускатной крышей выдается купол, на котором бронзовыми буквами написано название дворца *San Souci* (фр. «без забот»). Название отражает не стремление короля к беззаботной, полной развлечений жизни, а его философские воззрения на вопросы жизни и смерти. На верхней террасе холма Фридрих распорядился разместить для себя погребальную камеру, оказавшись в которой, он останется, наконец, без забот.

Небольшой по размеру дворец, отличаясь продуманностью деталей и гармоничностью форм, представляет собой локальный центр всего архитектурного ансамбля. По центральной оси он находится посередине между регулярным садом и искусственными руинами, а с правой и левой сторон его здание уравновешено Картинной галереей и Новыми палатами. Обращенный к винограднику фасад оформлен достаточно игриво: его украшают скульптурные изображения вакхов и вакханок из песчаника работы Ф. К. Глуме, которые поддерживают крышу, окруженную балюстрадами и вазами, а на купольных окнах сидят типичные для барокко путти. В отличие от садовой стороны, северный фасад отличается деловой строгостью, перекрытия здесь поддерживают коринфские пилястры. Боковые флигели дворца скрыты со стороны сада крытыми аллеями, в конце которых находятся два отдельно стоящих, украшенных золотым орнаментом сетчатых павильона (рис. 43).

Ниже дворца находятся шесть террас ступенчатого зеленого партера с виноградными теплицами. При оформлении парка прусский монарх отказался от классического барочного сада по образцу Версаля, выполненного с исключительно репрезентативной целью. Декоративно-утилитарный барочный сад Сан-Суси объединяет прекрасное с полезным: газоны и цветочные клумбы соседствуют с многочисленными экзотическими фруктовыми деревьями и даже дынями. Символом такого единения выступают богини Флора и Помона на портале с обелиском у восточного паркового входа. Прямая главная аллея длиной в два с половиной километра ведет

от восточного обелиска к Новому дворцу на западе, на уровне Картинной галереи и Новых палат раскрываясь к ротондам с фонтанами и мраморными скульптурами, откуда в разные стороны парка лучами расходятся дорожки. Фонтаны, которые являлись неотъемлемым элементом барочного сада, при Фридрихе II запустить не удалось из-за недостаточного напора воды; заработали они только в 1842 г. при помощи паровой установки.



Рис. 43. Сетчатый павильон. Сан-Суси, Потсдам

Идея неразделимости человека и природы присутствует и в интерьерах дворца Сан-Суси. Например, потолок музыкального салона имитирует садовую трельяжную беседку с паутиной и золотыми пауками. Имитирующие природные морские раковины рокайли украшают стены, потолок, зеркала и фрески концертного зала, который наиболее ярко демонстрирует характерное для рококо изобилие декоративных деталей. Именно здесь в 1747 г. состоялась встреча И. С. Баха с Фридрихом Великим, во время которой великий композитор блестяще симпровизировал трехголосную фугу на тему, лично подготовленную королем и впоследствии отраженную в знаменитом «Музыкальном приношении» Баха.

В 1990 г. дворцово-парковый ансамбль Сан-Суси был внесен в список Всемирного наследия ЮНЕСКО с формулировкой

«выдающийся образец архитектурного творчества и ландшафтного дизайна, возникшего на интеллектуальной основе монархической идеи государственного устройства».

«Дрезденское барокко»: Цвингер

Как было отмечено выше, немецкое барокко получило свои характерные особенности и акценты в каждой земле Германии, в зависимости от региональных традиций и мастеров, возводивших сооружения. Так, в отношении построек Саксонии XVIII в. говорят о «дрезденском барокко» и связывают его в большой степени с именем Маттеуса Даниэля Пеппельмана (1662–1736), придворного архитектора короля Августа Сильного, которому Дрезден обязан своим нынешним барочным обликом.

Среди наиболее известных сооружений, выполненных Пеппельманом в стиле «дрезденского барокко», находится архитектурный ансамбль с внутренним садом Цвингер, который называют архитектурной жемчужиной Дрездена. Комплекс состоит из изящных нарядных павильонов, объединенных одноэтажными арочными галереями и дугообразными воротами. Три стороны Цвингера были построены Пеппельманом к 1732 г., а свою четвертую стену, спроектированную Готфридом Земпером в стиле неоренессанса для картинной галереи и собрания скульптуры, комплекс получил уже в 1847–1855 гг. В центре внутреннего сада находятся четыре больших бассейна с фонтанами, а гроты и каскады Купальни нимф считаются самым удивительным из украшений Цвингера. Архитектуру комплекса оживляет не только вода, но и многочисленные барочные скульптуры, выполненные Бальтазаром Пермозером (1651–1732) вместе с помощниками.

Свое название архитектурный комплекс получил от старинного слова *Zwinger*, которое обозначало пространство между внутренней и наружной стенами крепости. В 1709 г. на этом месте, как дань моде того времени, было построено деревянное здание для оранжереи по приказу Августа Сильного, где выращивались экзотические деревья. Оранжерея также служила декорацией для турниров саксонского дворянства и королевских праздников. Пеппельман предложил построить постоянные зимние помещения для деревьев

в виде двух закругленные галерей, образующих подобие подковы, на плоских крышах которых располагалась верхняя терраса для променада. Нижняя низкая терраса связывалась лестницей с садом. Перед доходившими до пола окнами галерей находились консоли, на которые в теплое время года выносили кадки с апельсиновыми и лимонными деревьями.

В 1710 г. король Август Сильный отправил Пеппельмана в Вену, Рим и Неаполь с целью изучения опыта архитектурного строительства, а в 1715 г. — в Париж и Нидерланды. Вернувшись из Рима, Пеппельман пристраивает к Закругленным галереям двухэтажные павильоны. Особую функцию в архитектуре того времени приобретает вода, поэтому архитектор использует перепад высоты между валом и садом для сооружения каскадов и фонтанов. Тогда же в Цвингере появляется «водяной театр», получивший позднее известность как Купальня нимф (нем. *Nymphenbad*) (рис. 44). В 1712 г. началось строительство проходного павильона «Коронные ворота» (нем. *Kronentor*), в котором находилась королевская ложа. Двухъярусную арку и надвратную башню венчает крупная королевская корона из золоченой меди и геральдические орлы.



Рис. 44. Купальня нимф. Цвингер, Дрезден

Ансамбль Цвингера поражает богатым барочным декором, светлыми нарядными фасадами из песчаника, пластичностью поверхностей, живописный рельеф которых образуют колонны, пилястры, ниши, выступы, углубления и прочие декоративные формы. Среди многочисленных скульптур выделяется статуя Геркулеса, согнувшегося под тяжестью земного шара, венчающая Павильон на валу. Статуя служила аллегорией, намекающей на легендарность и физическую силу Августа Сильного, прозванного «саксонским Геркулесом». Вообще в Цвингере много политической символики, связанной с этим саксонским курфюрстом, получившим в 1697 г. корону Польши: собственно польская корона на Коронных воротах; польский герб с орлами и всадниками на внешней стороне ворот под куполом и саксонский герб со скрещенными мечами; подобный же двойной герб большего размера на фасаде Павильона на валу; встречающиеся повсюду голова Геркулеса, переплетенные инициалы *AR* (лат. *Augustus Rex* — король Август), польский орден Ора в форме креста на звезде, датский орден Слона в форме подвески на ленте и др.

В архитектурной композиции Цвингера Пешпельману удалось воплотить невиданное богатство всех барочных мотивов, форм, вариаций и контрастов: здесь сталкиваются свет и тень, воздушность и массивность, прямые и закругленные линии, причудливые и строгие очертания, вода, бьющая вверх из фонтанов и льющаяся вниз в гротах. Архитектурный комплекс часто страдал от войн, начиная с Семилетней и заканчивая Второй мировой. Кроме того, выбор основного материала — песчаника — оказался неудачным, поскольку это довольно мягкий и подверженный выветриванию камень, в связи с чем реставрационные работы в Цвингере начались уже в 1780-е гг. и с тех пор непрерывно ведутся на протяжении более двухсот лет.

Музыка позднего немецкого барокко

Наибольших высот немецкая культура Нового времени достигла в области музыки. Среди знаменитейших произведений европейского позднего барокко находятся фуги И. С. Баха и оратории Г. Ф. Генделя. Хронологически весь период музыки барокко,

представители которой работали в различных жанрах, принято условно заканчивать 1750 г. — годом смерти И. С. Баха, творческое наследие которого, в целом, интерпретируют как обобщение барочного музыкального искусства.

Иоганн Себастьян Бах (1685–1750) происходил из рода, на протяжении нескольких столетий славившегося музыкантами и композиторами. Он отличался необыкновенной творческой плодовитостью и за свою жизнь сочинил более тысячи как светских, так и духовных произведений во всех значимых жанрах того времени, за исключением оперы. При жизни Бах много переезжал, но не занимал каких-либо высоких должностей и не получил громкой славы. Больше всего современники знали его как талантливого органиста и преподавателя, отца известных музыкантов Бахов-младших (рис. 45).



Рис. 45. Т. Э. Розенталь. Иоганн Себастьян Бах в кругу семьи. 1870 г.

В творчестве Баха расцвета достигает барочная полифония. Работая в жанрах прелюдии, фантазии, токкаты, пассакалии, хоральной прелюдии и фуги, он талантливо соединял черты разных музыкальных стилей северо- и южногерманских, французских, итальянских композиторов. Так, в своей «Органной книжечке»,

состоящей из сорока шести прелюдий, он продемонстрировал разные техники и методы инструментальной обработки протестантских хоралов. Музыкальные произведения для клавесина представляют собой энциклопедические сборники приемов и методов полифонии. Наиболее известным является «Хорошо темперированный клавир», тематически и образно связанные прелюдии и фуги которого, звучащие во всех употребительных тональностях, представляют уникальный пример «цикла в цикле». Из оркестровой и камерной музыки Баха наиболее значимы «Бранденбургские концерты», «Искусство фуги» и уже упоминавшееся «Музыкальное приношение». Отдельные части оркестровых сюит композитора, «Шутка» и «Ария», сегодня особенно широко популярны. Признанными шедеврами мировой музыкальной классики являются духовные произведения Баха, убежденного лютеранина: «Страсти по Матфею», «Месса си минор», кантаты, инструментальные обработки хоралов. Вокальные произведения великого композитора включают кантаты, пассионы, оратории, мессы, мотеты.

В последние годы жизни и после смерти популярность Баха стала снижаться; его произведения считали старомодными по сравнению с новым расцветающим направлением в музыке — классицизмом. На тот момент слава его детей, в первую очередь, Карла Филиппа Эммануила Баха, отодвинула отца на второй план. Известно, что его вдова была похоронена в безымянной могиле на кладбище для нищих из-за полного отсутствия денег и прекращения вспомоществований от властей города.

Однако такие крупные композиторы, как Моцарт и Бетховен, были знакомы с творчеством И. С. Баха и высоко ценили его. В 1829 г. в Берлине Ф. Мендельсон исполнил «Страсти по Матфею», которые имели настолько громадный успех, что концерт был повторен, а затем прозвучал и в других немецких городах. Успех «Страстей» стал началом невероятного роста интереса к музыке Баха в Германии, Европе и во всем мире. Спустя двадцать лет было основано «Баховское общество», осуществившее огромную работу по сбору и публикации корпуса произведений гениального музыканта. На сегодняшний день И. С. Бах считается одним из самых популярных композиторов всех времен.

В один год с И. С. Бахом родился другой выдающийся представитель музыки позднего барокко — придворный композитор Георг

Фридрих Гендель (1685–1759). Его творческое наследие включает огромное количество произведений различных жанров, в том числе оперы, хоровую светскую и духовную музыку, оратории, камерную вокальную музыку, а также клавишинные, органные и оркестровые пьесы.

В своих сочинениях Гендель использовал богатство традиций разных музыкальных культур, особое внимание уделяя импровизации, контрапункту, искусству музыкальных украшений и красочно-выразительным средствам оркестровой музыки. Композитор изучал разные стили, имел широкий круг знакомств среди талантливейших музыкантов своего времени, в том числе представителей немецкого барокко, таких как Дитрих Букстехуде, Иоганн Маттезон, Райнхард Кайзер, Георг Филипп Телеман. Пребывание в Италии, где Гендель написал и поставил несколько своих опер, принесло ему владение вокальным стилем, отличавшимся выразительным речитативом в сольном пении и изумительными патетическими и виртуозными ариями. В период жизни при британском дворе композитор познакомился с английскими пассионами и антемами, которые повлияли на его технику хорового письма, а идеи английского просветительского классицизма во многом сформировали его эстетическую позицию в музыкальном искусстве.

Долгое время среди всех видов музыкальных произведений Генделя больше привлекала опера. Результатом такого интереса стали сорок сочинений композитора в жанре итальянской оперы-серия, в которых он стремился воплотить возвышенные идеалы и красоту человеческих чувств и поступков. Однако самыми гениальными произведениями Генделя признаются сочинения в ораториальном жанре, созданные им в поздний период творчества, — «Саул», «Израиль в Египте», «Самсон», «Мессия», «Иуда Маккавей». Эти оратории на библейские сюжеты написаны в музыкально-драматическом плане и предназначены для театрального исполнения в декорациях. Кроме того, Гендель стал исполнять свои оратории на концертной эстраде, заложив тем самым традицию эстрадно-концертного исполнения произведений этого жанра.

В ораториях Гендель в полной мере применил свое блестящее мастерство оперного композитора. Серьезность и строгость библейских тем позволяла расширить круг сюжетов светской музыки и отойти от шаблонов любовных интриг оперы-серия с ее

фривольным искажением античных сказаний. Оратории Генделя исполнены пафосом героизма, самоотверженности, стремления к свободе, патриотического подвига. Для передачи этих идей композитор виртуозно использовал технику хорового письма. Именно хоры являются самой сильной стороной генделевских ораторий, сообщая им величественность, монументальность, подавляющую мощь и силу. Гендель также переносит в ораторию все многообразие арий разных оперных школ и изобретает новый тип сольного пения — арию с хором. При сохранении внешних контуров оперных арий и приемов оперного вокального стиля композитору удается избежать схематизма опер-серии, придав каждой арии индивидуальный характер и подчинив оперные формы конкретному художественному замыслу. Генделевские арии и хоры, строгий мелодический рисунок и выпуклые музыкальные образы были впоследствии восприняты таким крупным оперным реформатором, как Кристоф Глюк.



Рис. 46. Э. Хаманн. Гендель (слева) и король Георг I на Темзе. XIX в.

Генделю также принадлежит ряд «популярных» произведений, которые сохраняют свою известность и по сей день, в том числе «Музыка для фейерверка» — сюита, написанная по заказу короля для праздника по случаю заключения Ахенского мира 1748 г. Музыка сопровождала грандиозное праздничное торжество для аристократии и дипломатов и оказалась удачнее, чем непосредственно сам фейерверк, ставший причиной пожара. У другого известного произведения, объединяющего три оркестровые сюиты, — «Музыки на воде» — тоже есть своя легенда: якобы Гендель сочинил ее, чтобы задобрить короля Георга I, у которого служил в бытность того курфюрстом Ганноверским и от которого сбежал ко двору британской королевы Анны. На самом деле премьера «Музыки на воде» состоялась гораздо позднее, в 1717 г., во время прогулки Георга I с придворными по Темзе (рис. 46). Королю так понравилась музыка, что он приказал повторить ее несколько раз.

Получивший признание уже при жизни, после смерти Гендель был признан одним из крупнейших композиторов в истории музыкального искусства. Помимо открытия новых перспектив в развитии оперы и оратории, за ним признается значительное влияние и на развитие музыкальных идей последующих эпох.

Венская классика

В мировом музыкальном искусстве период позднего классицизма (середина XVIII — начало XIX в.) традиционно ассоциируется с Венской классической школой и тремя ее главными представителями — великими композиторами Йозефом Гайдном (1732–1809), Вольфгангом Амадеем Моцартом (1756–1791) и Людвигом ван Бетховеном (1770–1827). В их творчестве окончательно сложились и достигли вершины своего развития новые жанры и формы инструментальной музыки, формировавшиеся в разных странах Европы на протяжении XVIII в. — симфония, соната, концерт и камерный ансамбль. В этот период полифоническая фактура оттесняется на второй план гомофонно-гармонической, в то же время полифонические эпизоды часто включались в крупные инструментальные произведения, динамизируя музыкальную ткань. Происходит становление симфонического оркестра,

складываются классические типы камерных ансамблей, из сольной инструментальной музыки особенно выделяется фортепианная с ее новыми выразительными возможностями. Во многом благодаря творчеству Моцарта развиваются различные типы оперы: музыкальная драма, лирическая комедия, опера-сказка и др.

Великих композиторов Венской классической школы объединяет виртуозное владение самыми разными музыкальными стилями и приемами композиции, начиная с народных песен и заканчивая барочными полифоническими произведениями. Инструментальная музыка венских классиков воплощает в совершенную художественную форму все богатство образного содержания. Для их искусства характерны универсальность художественного мышления и формы, сочетание чувства и разума. Динамическое понимание жизненных процессов нашло наиболее полное выражение в сонатной форме и обусловило симфонизм многих сочинений. В результате творческой деятельности композиторов-классиков Вена становится столицей музыкальной культуры и занимает господствующее положение в мире музыки того времени.

Йозеф Гайдн знаменит, прежде всего, как один из основоположников таких музыкальных жанров, как симфония и струнный квартет, а также как автор мелодии «Песнь кайзера», впоследствии легшей в основу гимнов Австрийской империи, а затем Германии. Он является автором более ста симфоний, большого числа квартетов, фортепианных сонат, ораторий, месс и опер. Деятельность Гайдна длительное время была связана со службой в должности капельмейстера у знаменитой аристократической семьи князей Эстерхази, при дворе которых он жил и работал в 1766–1790 гг. (рис. 47).



Рис. 47. Барочная резиденция Эстерхази в Фертеде (Венгрия)

Вначале композитор сочинял преимущественно инструментальную музыку — *Tafelmusik* (нем. «обеденная музыка») и концерты, регулярно устраивавшиеся для гостей княжеской семьи. Когда во дворце открылся новый театр, Гайдн стал много работать в жанре оперы, главным образом, итальянской оперы-буффа.

Позднее композитор отошел от развлекательного жанра, его лучшие симфонии отличаются серьезностью и драматизмом. Исследователи полагают, что на эмоциональный строй этих произведений оказало воздействие влияние в тот период в германских землях литературно-философское течение «Буря и натиск». До конца 1770-х гг. Гайдн был связан с Эстерхази условиями контракта, в соответствии с которыми мог сочинять музыку для других заказчиков только с разрешения князя. В 1779 г. его договор был пересмотрен, и композитор получил больше свободы. Он переносит акцент в своей композиторской деятельности, пишет больше квартетов и симфоний, печатает свои произведения у отечественных и зарубежных издателей. В эти годы складываются типы инструментального цикла и сонатной формы, характерные для зрелого творчества композитора.

В 1780-е гг. Гайдн получает международное признание благодаря фортепианным трио и сонатам, симфониям и струнным квартетам. Большим успехом пользовались «Русские квартеты», посвященные великому князю Павлу Петровичу, будущему Павлу I, и квартеты, посвященные королю Пруссии. Их характеризует стройная и логичная форма, изобретательная мотивная работа, богатство контрастов и гибкий мелодизм. Во время длительных поездок в Лондон Гайдн сочиняет свои последние симфонии, имевшие огромный успех у публики, ряд хоров, фортепианные сонаты и трио, обработки британских народных песен. В Англии Гайдн выступал перед королевской семьей и был удостоен степени почетного доктора Оксфордского университета. В поздний период творчества композитор создает две свои монументальные оратории — «Сотворение мира» и «Времена года», в которых раскрылось мастерство Гайдна как колориста. Оратория «Времена года» считается эталоном музыкального классицизма. Под конец жизни Гайдн пользовался огромной популярностью, в 1804 г. был избран почетным гражданином Вены. Сегодня он справедливо считается одним из крупнейших

композиторов второй половины XVIII — начала XIX в. в области инструментальной музыки.

Если Гайдну наиболее близкой оказалась сфера инструментальной музыки и народно-жанровые образы, то гений Моцарта в равной степени проявился и в оперном, и в инструментальных жанрах, в каждом из которых он добился большого успеха. Будучи вундеркиндом, с шестилетнего возраста он выступал при европейских дворах в качестве музыканта-виртуоза. По свидетельству современников, он обладал феноменальным музыкальным слухом и памятью, а также гениальной способностью к импровизации. Многие его произведения как композитора являются общепризнанными мировыми шедеврами симфонической, камерной, концертной, хоровой и оперной музыки. Характерной чертой его творчества стало сочетание ясных и строгих форм с глубокой эмоциональностью.

Оперы Моцарта представляют собой целую эпоху в развитии этого жанра. Наряду с реформой одного из крупнейших представителей музыкального классицизма К. Глюка, вклад Моцарта определил дальнейшее развитие оперного театра. Наиболее популярные оперы «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта» демонстрируют совершенно иной тип музыкальной драматургии, отличающейся единством музыки и сценического действия, живостью и многогранностью характеров, чувств и стремлений. Моцарт является одним из знаменитейших мелодистов и создателей жанра классического концерта. Для его инструментальной музыки характерны как певучесть оперной арии, так и драматическая конфликтность. К числу самых популярных его симфоний относятся три последние: № 39, № 40, № 41 («Юпитер»). Из сонат, вариаций, фантазий для фортепиано, в пользу которого из-за более сильного звука композитор отказался от клавесина и клавикорда, самой любимой в разных странах остается соната для фортепиано № 11, известная как «Турецкий марш».

Жизнь Моцарта и загадочные обстоятельства его ранней смерти стали предметом многочисленных домыслов и спекуляций, которые впоследствии послужили плодотворной темой для художников, писателей и режиссеров. Одно из наиболее известных и важнейших творений композитора «Реквием» также имеет свою загадочную историю. Однажды к Моцарту в дом

пришел неизвестный человек в черном, сделавший секретный заказ на заупокойную мессу. Композитор принял аванс и вплоть до своей собственной смерти работал над его выполнением, по свидетельству окружающих, работая лежа на смертном одре. Позднее выяснилось, что траурная месса была заказана двадцативосьмилетним графом фон Вальзеггом, масоном и музыкантом-любителем, в память о своей скончавшейся двадцатилетней супруге Анне, после смерти которой он больше никогда не женился. Практически на всех картинах, посвященных последним часам жизни Моцарта, изображены его друзья, поющие Реквием (рис. 48), самой известной частью которого стал хор *Lacrimosa*.



Рис. 48. Т. У. Шилдс. Моцарт исполняет свой Реквием. 1882 г.

Последний представитель Венской классической школы Бетховен является одним из самых исполняемых композиторов в мире. Его сочинения, относящиеся к переходному периоду между классицизмом и романтизмом, широко издавались еще при жизни композитора и пользовались большим успехом. Несмотря на потерю слуха, он продолжал создавать одно за другим свои произведения

во всех известных в его время жанрах, самыми значительными из которых считаются инструментальные. Двумя монументальными сочинениями Бетховена являются «Торжественная месса» и симфония № 9, финальный хор которой «Ода к радости» на текст Ф. Шиллера служит сегодня гимном Евросоюза. Большую популярность в наши дни сохраняют «Лунная соната», багатель «К Элизе», симфония № 5, «Патетическая соната» (№ 8) и др. Таким образом, каждый из великих венских классиков обладал неповторимой индивидуальностью, а разработанная ими система жанров, форм и правил гармонии до сих пор сохраняет свое значение.

Немецкий просветительский театр

После Тридцатилетней войны театр Германии оказался в крайне тяжелой ситуации ввиду разорения земель, человеческих потерь, утраты сценических текстов и реквизита. Во второй половине XVI в. в германских землях выступали, в основном, труппы английских, реже французских и итальянских комедиантов, которые переводили свои представления на немецкий язык, чтобы они были доступны зрителю. Итальянское влияние доминировало в опере и балете в придворных театрах княжеских резиденций. Развитие получил иезуитский школьный театр, поскольку орден рассматривал его как важное средство пропаганды и выделял крупные денежные суммы на постановки. Здесь разрабатывались основы драматургической теории, теория актерской игры, применялись все достижения итальянской техники в плане декоративных эффектов.

К рубежу XVI–XVII вв. стало увеличиваться количество собственно немецких трупп. Первой великой немецкой актрисой считается Фридерика Каролина Нойбер (1697–1760), известная как Нойберин (рис. 49). Великолепно игравшая поначалу комедийные роли актриса позднее пробует себя в трагедийном жанре и именно в этой области вносит значительный вклад в развитие немецкого актерского мастерства. В 1727 г. Нойберин основала компанию Нойберских комиков в Лейпциге, получив от Августа Сильного постоянное здание под театр. Там складывается Лейпцигская школа актерской игры, ставшая образцом просветительского немецкого

театра. В труппу набирались только талантливые актеры, для которых арендовалось жилье и выплачивалось фиксированное жалование, но к которым предъявлялись высокие моральные требования. В театре царила строгая дисциплина, Нойберин много работала с актерами, обучала новым приемам игры, правильной декламации, осанке и жестикуляции.

Как режиссер и постановщик Нойбер стремилась упорядочить немецкий театр в соответствии с французскими образцами, но с упором на немецкий литературный язык. Репертуаром ее театра долгое время заведовал известный писатель и теоретик раннего Просвещения И. К. Готшед, который переводил для труппы исключительно французские классицистические трагедии. Позднее Нойберин расширяет репертуар, ставит пьесы других отечественных и зарубежных драматургов, в том числе первые юношеские комедии Лессинга. Потомками была высоко оценена деятельность Каролины Нойбер в области раннего просветительского классицизма и реформации немецкого театра. Ей удалось внешне и внутренне облагородить немецкое актерское мастерство, существенно улучшить сам быт актеров и возвысить их положение в обществе.

Значительное влияние на развитие немецкого театра и немецкой культуры Просвещения в целом оказал один из первых стационарных театров Германии — Гамбургский национальный театр. Новыми и необычными явлениями театральной жизни стали забота дирекции о моральном и культурном развитии членов труппы, их материальном обеспечении, организация лекций о сценическом искусстве и приглашение на постоянную работу собственного критика. Должность последнего занял выдающийся немецкий поэт и драматург, основоположник немецкой классической литературы



Рис. 49. О. Хайнрих. Портрет Фридрики Каролины Нойбер. Ок. 1900 г. (по гравюре на стали А. Вегера 1854 г.)

Готхольд Эфраим Лессинг (1729–1781). В его обязанности входил анализ всех спектаклей театра, о которых он написал более ста очерков, известных как «Гамбургская драматургия».

Лессинг резко критиковал пристрастие к французскому классицизму, высмеивал сценические манеры актеров и художественные вкусы драматургов. Основными принципами актерского искусства, по его мнению, должны были стать естественность, правдивость, человечность, вживание в образ, а также отсутствие ложного пафоса, условной пластики и напевности речи. Критик много писал о достоинстве актера и его высокой миссии. Его работы сыграли огромную роль в развитии мировой театральной эстетики и, в частности, вдохновляли выдающегося реформатора немецкого театра XVIII в. и создателя Гамбургской школы актерской игры Фридриха Людвиг Шредера (1744–1816), прозванного «великим».

Известность к Лессингу как драматургу пришла еще в 1755 г. с постановкой бюргерской трагедии «Мисс Сарра Сампсон», написанной в прозе, что тогда было необычным для пьес трагического содержания. Несомненными шедеврами просветительской драматургии стали «Эмилия Галотти» и «Натан Мудрый». Сюжет трагедии «Эмилия Галотти» был взят Лессингом из римской легенды середины V в. до н. э. об убитой отцом Виргинии. Лессинг переносит события в более современный ему период и изображает нравы современного немецкого общества, хотя место действия — вымышленное итальянское княжество Гвасталла. В отличие от античного сюжета, Эмилия сама просит отца заколоть ее, чтобы не поддаться соблазну и не стать фавориткой принца. Героизм и самопожертвование, на которые оказалась способна незнатная девушка, впоследствии вдохновили Гете и Шиллера при создании образов Вертера и Луизы Миллер.

«Натан Мудрый», в отличие от всех предыдущих драм Лессинга, написан в стихах с целью подчеркнуть условность описываемых событий. За основу взята средневековая притча о трех кольцах, отражающая вечный спор мировых религий о верховенстве. События драмы, посвященной проблемам веротерпимости, милосердия, благородства и самоотверженности, разворачиваются в Иерусалиме во времена Третьего крестового похода. Раскрытие тайны рождения главных персонажей в финале связывает вчерашних врагов узами родства, что отражает центральную идею этой наполненной

просветительским гуманистическим пафосом пьесы — идею о братстве людей.

Разработки Лессинга в области теории и практики драматургии подготовили почву для расцвета немецкой драмы в период позднего Просвещения, наиболее яркими представителями которого стали Гете и Шиллер. Именно жанр драмы был использован для органичного воплощения как идей штюрмеров с их страстной защитой «естественного» человека, обличением сословных предрассудков и прокламацией культа «бурного» гения, так и концепций веймарского классицизма.

Веймарский классицизм

Веймарский классицизм — немецкое литературное и культурное течение, представители которого провозгласили становление нового гуманизма на основе синтеза идей романтизма, классицизма и Просвещения. В его основе лежит концепция пути к свободе через красоту. Высочайшей движущей силой в этом процессе является искусство, способное преодолеть ничтожность и убожество, духовно и эстетически совершенствовать человека. Хронологически период веймарского классицизма исследователи определяют 1772–1805 гг. и включают в число его представителей таких интеллектуалов, как И. Г. Гердер, Ф. Шиллер и К. М. Виланд (рис. 50).

Основоположителем веймарского классицизма считается Иоганн Вольфганг Гете (1749–1832), которого называют «универсальной личностью», поскольку таланты его проявились в самых разных областях науки и искусства, а также государственной деятельности и экономики. Однако в первую очередь он известен как гениальный поэт, чьи произведения признаны шедеврами не только немецкой, но и мировой литературы. Он работал в разных жанрах, в его творческом методе переплетаются разные стили и направления: барокко, рококо, классицизм, сентиментализм и даже черты предромантизма. Творчество Гете условно делят на два периода. Первый связывают, в основном, со штюрмерством, ярчайшими образцами которого стали драма «Гец фон Берлихинген с железной рукой» и эпистолярный роман «Страдания юного Вертера», прославивший автора на всю Европу и принесший трагический «эффект Вертера». Второй период ознаменован переходом к веймарскому

классицизму, когда «бурного» гения сменяет «гармоничный» гений — божественно-прекрасный в духовном и физическом развитии человек.



Рис. 50. Т. фон Оер. Веймарский двор муз. 1860 г. Шиллер читает стихи в саду замка Тифурт. Среди слушателей Виланд, Гердер (слева) и Гете (справа перед колонной)

В отличие от классицистов веймарские классики не прямо заимствовали готовые образы и сюжеты античности, а существенно трансформировали их и придавали глубокое символическое осмысление и связь с острыми проблемами современности. Первой работой, обозначившей переход Гете от штюрмерской эстетики к веймарскому классицизму, является трагедия «Эгмонт», главный герой которой погибает, сохранив веру в доброту окружающих людей. Фоном послужили события во второй половине XVI в. в Нидерландах, боровшихся с испанским господством. Гете существенно переосмысливает образ реального штатгальтера, омоловив его и освободив от всех оков условностей. Его Эгмонт удивительно

жизнелюбив, способен чувствовать красоту и гармонию жизни, умеет быть счастливым в дисгармоничном мире. Он погибает, потому что еще не пришло время для прекрасного, гармоничного и свободного человека. Тем не менее, финал пьесы оптимистичен: перед казнью Эгмунту является Свобода с лицом его умершей возлюбленной и венчает его лавровым венком победителя. Присущие трагедии лиризм и музыкальную гармонию глубоко ощутил Бетховен, написавший в 1810 г. по заказу директора венских придворных театров гениальную музыку к «Эгмунту».

Своеобразным манифестом веймарского классицизма стала написанная в итоговом варианте в стихах «Ифигения в Тавриде», в языке и стиле которой воплотился идеал веймарских классиков «благородной простоты и спокойного величия». Роман «Годы учения Вильгельма Мейстера» обозначил появление нового литературного жанра — воспитательного романа, посвященного процессу психологического и духовного взросления главного героя, нравственного и социального формирования его личности. В конце романа Вильгельм Мейстер становится членом тайного Общества Башни, целью которого являются практические меры во имя счастья людей, распространение просвещения и гуманности. Вторая часть дилогии, «Годы странствий Вильгельма Мейстера», представляет собой экспериментальный роман, в котором при помощи сложной символики показано идеальное общество, ставшее воплощением мечты главного героя и его единомышленников.

Отличительная характеристика веймарского классицизма, выражавшаяся в синтезе жизненной достоверности и символичности образов, глубокого философского осмысления, ярче всего проявилась в главном, итоговом произведении Гете — «Фауст». Работу над этой драматической поэмой Гете продолжал в течение всей жизни, до последних дней вносил в нее правки и завещал открыть конверт с рукописью после его смерти. Сюжет о Фаусте после выхода в свет народной книги обрабатывали многие писатели. Лессинг приводил его в качестве примера истинно немецкого сюжета, на основе которого можно создать трагедию не хуже шекспировской. Но именно в произведении Гете знаменитый сюжет получил самую многомерную и исчерпывающую интерпретацию. Первая редакция первой части «Фауста» была написана в 1772 г. импульсивной штюрмерской прозой. Однако позднее Гете

переработал трагедию стихами в соответствии с эстетическими и философскими принципами веймарского классицизма и придал ей общечеловеческий смысл.

«Фауст» — произведение удивительное, причудливое, многогранное и чрезвычайно сложное в плане заключенных в нем проблем и формы их презентации. В нем объединены разнообразные оттенки поэтического языка, все стихотворные размеры, мелодии и ритмы, выработанные европейской литературой. Особенностью стиля «Фауста» является «сочетание несочетаемого»: жизненного правдоподобия и аллегоричности, конкретности изображения и присутствия сложной символики. В нем можно обнаружить как барочные и рокайльные, так и классицистические, сентименталистские и предромантические черты. Гете мастерски обрабатывает самые разные мифологические сюжеты и мотивы: библейские, античные, средневековые европейские.

Центральные образы «Фауста» очень конкретны и в то же время в высшей степени символичны, живут в конкретно-историческом времени и одновременно пребывают в вечности. Фауст Гете, в отличие от героя народной книги, наделен высокими устремлениями постичь внутреннюю сущность мироздания. Вечная неуспокоенность духа вынуждает его, разочаровавшегося в рациональных путях постижения мира, обратиться к магии. Маргарита (Гретхен) — персонаж Гете, которого нет в легенде, — олицетворяет саму простоту, чистоту и гармонию, представляет собой удивительно цельную натуру, умеющую в своей любви подняться на высшую ступень душевной экзальтации, способную к самоотверженности и самопожертвованию (рис. 51). Юной девушке приходится пережить самое ужасное — смерть матери и брата по ее вине, рождение внебрачного ребенка и его убийство. Однако благодаря своему глубокому раскаянию и нежеланию избежать наказания за совершенные грехи она спасается от рук сатаны.

Первая и вторая части «Фауста» традиционно определяются как микрокосм и макрокосм: если в первой части рассматриваются проблемы внутреннего мира человека, его чувств, сознания и подсознания, то во второй разворачивается широкий мир глобальных проблем исторического и социокультурного развития всего человечества. Во второй части Фауст из конкретного немецкого ученого эпохи Реформации превращается в представителя

всего человечества, примеряет облик жителей различных стран и эпох. Художественная манера Гете во второй части отличается абсолютной аллегоричностью, символичностью и философскими обобщениями. Последний акт второй части представляет особую социальную утопию, размышление о светлом будущем. Фауст одержим идеей строительства нового великого мира и ради этого готов идти на жертвы: при сооружении задуманной им плотины гибнут двое стариков, чья хижина стоит на пути, и их случайный гость. Ослепший под конец жизни Фауст слышит стук лопат и поторапливает строителей, полагая, что они копают траншеи и строят дамбу по его приказу. На самом деле это лемуры по указанию Мефистофеля роют ему могилу.

Несмотря на то, что Фауст почти не продвинулся в строительстве своего нового прекрасного мира, финал трагедии не воспринимается как крушение всех надежд, в том числе, надежды на духовное прозрение человека. Ослепший Фауст еще полон жизненных сил, он понял, что предназначение человека — практическая деятельность во имя счастья людей, а смысл жизни — бесконечное стремление к высшему. Несмотря на многочисленность своих прегрешений, Фауст был спасен благодаря неустанному труду собственной души и великой милости Божьей. Так разрешился спор о человеке, который описывается в прологе, и в этом споре победил Господь, а с Ним и человек, доказавший свое достоинство и высокое предназначение.



Рис. 51. А. Шеффер. Маргарита выходит из церкви. 1838 г.

«Фауст» стал великой книгой о феномене человека, которую по-разному прочитывают новые поколения читателей и переводчиков. Он положил начало масштабной фаустиане, породил огромное множество аллюзий и реминисценций, пронизывающих всю послегетевскую европейскую культуру. Так, О. Шпенглер в «Закате Европы» представил фаустовского человека законченным воплощением европейской культуры, в своем «чистом» стремлении идущей в никуда. Однако сам Гете считал Фауста воплощением действенного добра, неограниченного творческого потенциала и духовных поисков во благо человечества.

О возможности сценического воплощения своего главного творения Гете не особенно заботился: для пьесы «Фауст» слишком велик по объему, вторая часть трудна для театральной постановки, поскольку содержит много символики и условных персонажей. Гете вообще неохотно ставил свои собственные пьесы, хотя более четверти века руководил одним из знаменитейших театров своего времени — Веймарским, который называли «немецкими Афинами». Для него было специально выстроено новое здание с обшивной сценой-коробкой, проделана масштабная педагогическая работа с актерским коллективом, заложены основы европейской режиссуры, впервые внедрен принцип актерского ансамбля.

Наиболее плодотворными были годы совместного художественного руководства театром Гете и одного из самых выдающихся мировых драматургов Фридриха Шиллера (1759–1805), автора пьес «Разбойники» и «Коварство и любовь», признанных бесспорной вершиной штюрмерской драматургии. Такие пьесы Шиллера, как «Дон Карлос», «Орлеанская дева», «Вильгельм Телль» и «Мария Стюарт» выдержали значительное число представлений в Веймарском театре, наибольший успех выпал на долю написанной стихами и состоящей по преимуществу из массовых сцен пьесы «Лагерь Валленштейна». Тем не менее, Гете отказывался ставить признанную лучшей драму «Коварство и любовь», считая ее чересчур бунтарской. Репертуар Веймарского театра считался образцовым, с актерами проводилась длительная репетиционная работа. Стремясь создать театр высокой классики, Гете осуществил коренные реформы в немецком театральном искусстве, привнес новаторское понимание спектакля как единого художественного целого. Опыт Гете не только прославил Веймарский театр, но

и оставил важный след на страницах истории европейской театральной культуры.

Немецкий романтизм

Немецкий романтизм как доминирующее интеллектуальное движение в немецкоязычных землях конца XVIII — первой половины XIX в. получил яркое выражение в художественной культуре. По сравнению с английским романтизмом с его серьезностью, немецкая разновидность этого направления в искусстве высоко ценится за такие отличительные черты, как остроумие, юмор и красота. В развитии немецкого романтизма принято выделять ранний и поздний периоды, обозначающие не столько временные этапы, сколько течения внутри одного явления. Ранние немецкие романтики стремились создать новый синтез искусства, философии и науки, ориентируясь на Средневековье как период наибольшей культурной интегрированности искусства и общества. Однако позднее они подверглись критике, да и сами осознали всю незначительность искомого средневекового культурного единства. Поздний немецкий романтизм акцентировал противоречия между обыденной реальностью и иррациональными, сверхъестественными прогнозами творческого гения.

Период раннего романтизма в литературе связывают с йенскими романтиками, стремившимися соединить философию с поэзией и прозой и отстаивавшими идею универсальности искусства как средства познания мира. К их числу относятся братья Август и Фридрих Шлегели, Людвиг Тик, Вильгельм Вакенродер и Фридрих Гарденберг, писавший под псевдонимом Новалис (1772–1801). В 1798–1800 гг. йенские романтики издавали в Берлине журнал «Атенеум», в котором излагали свою эстетическую программу в виде так называемых фрагментов, которые стали почти исключительно немецким жанром, представлявшим собой афоризмы и небольшие эссе. Символом ранних романтиков, их томления по невыразимому идеалу стал голубой цветок — аллегория, созданная в неоконченном романе «Генрих фон Офтердинген», наиболее значительном из произведений Новалиса, после смерти которого йенская группа распалась.

Поздний романтизм в литературе представлен школой гейдельбергских романтиков, которая стала одним из первых проявлений романтического национализма. Неприятие государственных реформ, насаждаемых Наполеоном на оккупированных германских территориях, вызвало рост национального самосознания немцев, увлеченность идеями национального единения и повышенный интерес к национальной культурно-исторической традиции. На творчество главных представителей гейдельбергской школы Ахима фон Арнима (1781–1831) и Клеменса Брентано (1778–1842) и их последователей большое влияние оказала гердеровская идея «народного духа», в связи с чем они обращаются к фольклору, считая его истинным языком народа, способным этот народ объединить. В работах поздних романтиков, отличавшихся обращением к мифологическим формам сознания и религиозным чувствам, основными проблемами становятся национальное прошлое и национальная самобытность, а ведущими жанрами — лирика и литературная сказка.

Интерес к народной жизни и народной психологии привел к собиранию старинных легенд, мифов, сказаний, баллад и песен. Арним и Брентано издали сборник «Волшебный рог мальчика», в который вошли обработанные (иногда очень существенно) народные песни разнообразных жанров и авторские стихи поэтов XVI–XVII вв., уже забытые к началу XIX в. Продолжением работы по популяризации народного литературного творчества стало издание народных сказок в обработке братьев Якоба (1785–1863) и Вильгельма (1786–1859) Гримм — «Детские и семейные сказки». В жанре литературной сказки или фантастической новеллы написаны мистические сочинения романтиков Э. Т. А. Гофмана и В. Гауфа.

В музыкальном искусстве период немецкого романтизма представлен «Войной романтиков» — эстетическим расколом музыкантов и композиторов второй половины XIX в., в результате которого в 1850-е гг. оформились оппозиционные кружки консерваторов (Иоганнес Брамс, Йозеф Иоахим, Клара Шуман, Феликс Мендельсон и др.) и радикальных прогрессивистов (Ференц Лист и члены Новой немецкой школы, а также Рихард Вагнер). Главными областями полемики стали вопросы музыкальной структуры, хроматической гармонии, программной и абсолютной музыки. Представители обеих противоборствующих сторон считали своим духовным

и художественным лидером Бетховена, притом, что консерваторы считали его творчество пиком развития музыкального искусства, а прогрессивисты — началом нового направления в музыке. Самое значительное влияние на немецкую, и в целом европейскую, музыкальную культуру оказал Рихард Вагнер (1813–1883), крупнейший реформатор оперы. Более чем какой-либо другой композитор-романтик, Вагнер считал свою музыку синтезом искусств, а также способом выражения конкретных философских концепций. В его самых знаменитых операх «Лоэнгрин», «Тристан и Изольда», «Парцифаль», тетралогии «Кольцо нибелунга» использованы сюжеты средневекового эпоса. Последнее произведение сыграло огромную роль в становлении германской национальной идентичности.



Рис. 52. Замок Линдерхоф, южный фасад

Большим почитателем музыки Вагнера был «сказочный король» Людвиг II Баварский, построивший отчасти в честь великого композитора замок Нойшванштайн (архитектор Кристиан Янк (1833–1888)) — яркий пример влияния романтизма в архитектуре,

являющийся на сегодняшний день одним из самых притягательных туристических мест Европы. Сказочный внешний облик «Нового Лебединого замка» (нем. *Neuschwanstein*) сочетает элементы неоготики, необарокко и других стилей и считается одним из наиболее типичных воплощений историзма в архитектуре. Интерьер замка пронизан лебединым мотивом короля-лебедя Лоэнгрина, а также иллюстрациями к разным операм Вагнера и старинным германским легендам. Из других романтических построек Людвига II Баварского широко известны замки Херренкимзе, Линдерхоф (рис. 52), Королевская усадьба на Шахене.

Живопись бидермейера

Крупнейшими представителями раннего немецкого романтизма в живописи стали Каспар Давид Фридрих (1774–1840) и Филипп Отто Рунге (1777–1810). Пейзажи Фридриха служат средством отображения глубоких эмоциональных переживаний; в их центре часто находятся фигуры людей, погруженных в созерцание ландшафта (например, «Двое мужчин, созерцающих луну»). Рунге разрабатывал проблемы света и воздуха и предвещал пленэрную живопись XIX в. Также немецкий романтизм получил воплощение в творчестве художников Назарейской школы (И. Ф. Овербек, Ю. Шнорр фон Карольсфельд, П. фон Корнелиус, В. фон Каульбах) и Дюссельдорфской школы (К. Ф. Зон, Т. Хильдебранд, Ф. В. фон Шадов, А. Ретель), обращавшихся к сюжетам немецкой средневековой истории и традициям немецкого Возрождения во главе с великим Дюрером.

Влияние ранних романтиков прослеживается в творчестве таких мастеров, как Мориц фон Швинд и Карл Шпицвег, которых обычно связывают с особым ответвлением романтизма в немецкой культуре — бидермейером. Бидермейер выдвинул на первый план средний класс, бюргерскую среду, ее быт и устои. Хотя этот стиль распространился на моду, прикладное искусство и литературу, ярче всего он проявился в интерьере и живописи, для которой характерно тонкое, тщательное изображение этого самого интерьера, домашнего уюта, бытовых деталей, а также природы. Возникновение стиля бидермейер идеологически обусловлено неустойчивой политической ситуацией в германских землях того

времени, которая сформировала чувство тревожности и желание уйти от реальности, погрузиться в круг семьи и друзей, находить романтику в маленьких радостях жизни.

Преобладающие в живописи бидермейера бытовые сценки несут идиллические черты мира маленького человека. Этот провинциальный мир с большой любовью и лиризмом изображает в своих живописных картинах Мориц фон Швинд (1804–1871), поэтизируя консервативный патриархальный бюргерский уклад: «Утренний час», «Визит», «Свадебное путешествие», «Прощание на рассвете». Также особой поэтичностью отличаются его пользовавшиеся успехом акварельные композиции по мотивам немецкого эпоса, народных легенд и сказок, в том числе иллюстрировавшие издание «Волшебного рога мальчика» Арнима и Брентано 1850 г.

Консервативно настроенное центральноевропейское общество того времени не приветствовало явно политическое или полемическое искусство, а потому художники бидермейера чаще, чем их предшественники-романтики, выбирали местечковые сюжеты, но все же и в их работах находилось место для тонких аллюзий и легкой сатиры. Карл Шпицвег (1808–1885), которого часто сравнивают с английским автором сатирических гравюр У. Хогартом, в своих самых известных картинах — «Бедный поэт», «Любитель кактусов», «Перехваченное любовное письмо» (ил. 13), «Воскресная прогулка» — подсмеивается над окружавшими его людьми, проявляя немалый талант наблюдателя человеческой натуры. Среди его работ, изображающих сцены городской идиллии и жизни мелкого бюргера, самой сатирической считается «Книжный червь» (рис. 53) — типичный образец бидермейера, отразивший интроспективные и консервативные настроения европейского общества.

На картине изображен неряшливо одетый пожилой библиофил, забравшийся на самый верх библиотечной стремянки с несколькими томами, зажатыми под рукой и между коленями, и близоручко вглядывающийся в текст книги. Он полностью погружен в свое занятие и не замечает барочной обстановки библиотеки с украшенным фресками потолком, расположенной, очевидно, в княжеском или монастырском замке. Та сосредоточенность, с которой он изучает книгу в пыльной, старой, когда-то знаменитой библиотеке, намекает на замкнутость интересов на себе и возврат к консервативным ценностям, которые характеризовали немцев эпохи



Рис. 53. К. Шпицвег. Книжный червь. 1850 г.

бидермейера. В нижнем левом углу изображен старый выцветший глобус — но книжный червь не интересуется внешним миром, ему важно изучение прошлого. Мягкий золотистый свет — своеобразный бренд Шпицвега — льется из невидимого окна и освещает комнату лишь настолько, чтобы позволить ученому рассмотреть слова на страницах его старой книги. Высоту лестницы, на которой он стоит, можно оценить лишь примерно, пола на картине не видно — это подчеркивает неустойчивость положения абстрагированного ученого. Непонятен и общий размер библиотеки; библиофил изучает книги из отдела «Метафизика», название которого указано на табличке обильно декорированного книжного шкафа. Название

отдела наводит на мысль, что любитель книг — «не от мира сего». Картина была написана спустя два года после революционных событий 1848 г., которые произвели шокирующее воздействие на закосневший мир Европы, воплощенный художником в пыльной библиотечной уединенности.

Живопись бидермейера с его точной передачей бытовых деталей оказала, в свою очередь, влияние на художников исторического романтизма, одним из лидеров которого был Адольф фон Менцель (1815–1905), идеализировавший в серии своих картин Фридриха II Прусского. Традиции бидермейера ощутимы и в немецком реалистическом искусстве середины и второй половины XIX в.

«Конец века» в немецкой культуре: Венский сецессион

Термином *fin de siècle* (фр. конец века) обозначают период 1890–1910 гг. в истории европейской культуры, основной темой которого был мятеж против материализма, рационализма, позитивизма, буржуазного общества и либеральной демократии. Поколение «конца века» находилось под глубоким воздействием философии Фридриха Ницше и тяготело к индивидуализму, имморализму, отказу от общественной жизни, иррационализму. Цивилизация в его понимании вела к упадку, состояние кризиса требовало радикальных решений. В этой связи в культуре «конца века» расцветает модернизм, провозгласивший своей целью прогресс и обновление всех культурных областей. Идея прогресса нередко принимала форму мятежа, разрыва с классическим наследием, романтической чувствительностью и традицией бегства в мир иллюзий. Многообразие течений модернизма включает реализм, натурализм, экспрессионизм, функционализм и др.

Одним из феноменов «конца века» в немецкой культуре стало движение сецессиона (от лат. *secessio* — отделение), выразившееся в создании объединений наиболее прогрессивных художников как альтернативных академическим консервативным организациям. Первые сецессионы оформились в 1892 г. в Мюнхене и Берлине. В 1897 г. был создан Венский сецессион. Его основатели выразили протест против господствовавшего в венском Доме художников

академизма и консерватизма и провозгласили разрыв с историзмом и традиционными понятиями в искусстве.

Творчество художников Венского сецессиона представляет собой региональный вариант модерна, сформировавшийся под влиянием ар-нуво, английского модерна, а также восточного искусства. Символом объединения стала древнегреческая богиня правого дела, мудрости и искусств Афина Паллада, радикальный вариант образа которой Климт создал в 1898 г. В 1898–1903 гг. выходил официальный журнал венских сецессионистов «*Ver Sacrum*» (лат. весна священная), в котором печатались рисунки и эскизы в стиле югендштиль, а также литературные произведения выдающихся европейских писателей. Название журнала отражало надежды на новый расцвет искусства и стало одним из девизов Венского сецессиона. Архитектором Йозефом Марией Ольбрихом (1867–1908) был выстроен выставочный павильон сецессионистов в центре Вены (рис. 54). Из-за примечательного позолоченного купола из лавровых листьев его называют в народе «капустой». Над главным входом помещена надпись «Времени — свое искусство, искусству — своя свобода», выражавшая настроение венской богемы «конца века». В 1903 г. Й. Хоффман и К. Мозер основали Венские мастерские — производственное сообщество, провозгласившее своей целью сближение искусства и ремесла, сотрудничество архитекторов, художников, промышленников и коммерсантов.

Самым широко известным представителем Венского сецессиона, бесспорно, является живописец Густав Климт (1862–1918). Основным предметом его живописных полотен, фресок и эскизов служило женское тело; откровенный эротизм эпатировал современную художнику венскую публику. Для картин и панно Климта характерны декадентски изогнутые, в основном, женские фигуры на фоне из мелких квадратов и прямоугольников, выполненные в ярких цветах: красном, синем, зеленом. Отчасти Климт выступал как ювелир, вводя в живопись золотой фон, мозаику, прочеканенную латунь, медь, эмали, инкрустацию перламутром и кораллами. Самым успешным для художника стал «золотой период» его творчества, отмеченный позитивной реакцией общественности и критиков. Во многих работах этого периода он использовал позолоту и близкую к византийской символику, увиденные художником в церковных мозаиках Венеции и Равенны во время путешествия



Рис 54. Выставочный павильон
Венского сецессиона, фасад

по Италии. Самой известной картиной «золотого периода» является «Поцелуй», растиражированная сегодня в туристической продукции и ставшая австрийским брендом. Ослепительное сияние, исходящее от сусального листового золота, с которым работал художник, соединяется с сюжетом картины, представляющей двоих влюбленных как символ беззаботного счастья, существующего за рамками исторических катаклизмов и общественных стереотипов.

«Австрийской Моной Лизой» называют одно из самых значительных полотен Климта — «Портрет Адели Блох-Бауэр I», известное также как «Золотая Адель» (ил. 14). Композицию полотна составляют две вертикальные части. Справа изображена двадцатипятилетняя супруга сахарозаводчика Адель Блох-Бауэр, при этом натуралистично написаны только чрезвычайно бледное лицо,

плечи и руки, сцепленные перед грудью в динамическом изгибе. Визуальное воздействие картины усиливается тем, что молодая женщина смотрит прямо на зрителя. Остальные детали — стены, интерьер, мебель, струящееся платье — едва обозначены и исполнены орнаментально с использованием геометрических фигур, спиралей и беспорядочно расположенных символов «всевидающего ока» — стилизованных глазков, вписанных в треугольники. Золотые тона здесь преобладают, так же как и в левой, почти пустой части. На картине отсутствует перспективная глубина, художник отдал предпочтение плоскостности, абстрактности, отказу от пространственной ориентации, что вполне отвечает используемым им колористической гамме и формам. «Поцелуй» и «Золотая Адель» вместе с работами «Водяные Змеи I», «Фриз Стокле» и «Три возраста женщины» признаны вершиной творчества Климта.

Выдающимся архитектором Венского сецессиона являлся Отто Вагнер (1841–1918) — создатель новой венской архитектурной школы, теоретик и педагог. В 1890-е гг. он отходит от эклектического историзма в архитектуре и обращается к модерну, рождение которого он застал, уже будучи известным и успешным архитектором и застройщиком. В 1899 г. он присоединяется к сецессиону, основанному, в том числе, его учениками. Работы по городскому планированию и печатные проекты Вагнера снискали ему всемирную славу. Его Майоликахаус (Майоликовый дом) в Вене (ил. 15), возведенный около 1898 г., представляет характерный пример австрийской манеры линий. К другим значительным постройкам относятся Венский Штадтбан, Нусдорфская плотина и мост, Венская почтовая сберегательная касса, церковь Св. Леопольда (рис. 55) и госпиталь в пригороде Вены, сегодня носящий имя архитектора.

Вместе со своими учениками Вагнер разработал «стиль практической полезности» (нем. *Nutzstil*), сочетавший простые геометрические формы (гладкие стены, расчлененные плоскими ризалитами и пилястрами) с минимумом декора. Отличительными особенностями вагнеровских построек являются темно-зеленый или золотой декор, широкое использование кованого железа и тонкие параллельные вертикальные каннелюры на плоских пилястрах. Последняя деталь — «вагнеровские каннелюры» — была моментально растиражирована европейскими мастерами модерна.



Рис. 55. Церковь Св. Леопольда
при госпитале Отто Вагнера

Таким образом, немецкая культура XVI — начала XX в., прошедшая длинный путь от Северного Возрождения к модерну, развивалась в русле общеевропейских и мировых тенденций и впитала в себя все многообразие их веяний. В свою очередь, она обогатила общеевропейскую культуру не только отдельными шедеврами, но и целыми стилистическими течениями в области изобразительного искусства, литературы, музыки, архитектуры, скульптуры и театра.

ГЛОССАРИЙ

Стили и направления в искусстве

Барокко — стиль западного искусства XVII–XVIII вв., для которого характерны контрастность, напряженность, динамичность образов, аффектация, стремление к величию и пышности, к совмещению реальности и иллюзии, стремление поразить и ошеломить зрителя, создать перед ним иллюзорно-прекрасный мир.

Возрождение (Ренессанс) — эпоха в развитии западноевропейской культуры XIV–XVI вв., базовыми принципами которой были светский характер культуры, гуманизм, антропоцентризм и пристальный интерес к античной культуре.

Импрессионизм — стиль в живописи, музыке и литературе последней трети XIX — начала XX в., представители которого стремились наиболее естественно и живо запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости, передать свои мимолетные впечатления, сосредотачиваясь на цветах и формах и практически отказываясь от социальной значимости сюжетов.

Классицизм — стиль западного искусства XVII–XIX вв., для которого характерны рациональность, гармоничность, симметрия, четкость, упорядоченность, строгое соблюдение форм и жанров, стремление к изображению возвышенных чувств и идеальных героев, восприятие античности как эстетического идеала.

Модерн — стиль в архитектуре, декоративно-прикладном и изобразительном искусстве рубежа XIX–XX вв., для которого характерны отказ от прямых углов и линий в пользу более плавных, изогнутых, подражание природным формам растений, орнаментальность, декоративность и стремление к украшательству. В разных странах получил разные названия, например, «современный

стиль» в Англии, югендштил в Германии, сецессион в Австрии, ар-нуво во Франции и т. д.

Модернизм — период в развитии западной культуры конца XIX — первой половины XX в., включавший в себя множество направлений и стилей, для которых в целом характерны идея радикального обновления человека и искусства, стремление сознательно противопоставить новое искусство классическим образцам прошлого; идея конструирующего искусства — искусства, которое не отображает мир, а создает, конструирует его; стремление к эпатажу; стремление представить мир в форме выражения чувств и настроений художника, подчеркнутое выражение художниками своей индивидуальности.

Предромантизм — направление в западноевропейской литературе и живописи второй половины XVIII в., существовавшее до общепринятого возникновения романтизма, но опиравшееся на некоторые характерные для романтизма принципы, в том числе превалирование эмоций над разумом, воспевание нетронутой цивилизацией природы и интерес к средневековой истории и фольклору.

Просвещение — эпоха в развитии западной культуры конца XVII — XVIII в., базовыми принципами которой были рационализм (убеждение в том, что человеческий разум является главным источником знаний и критерием истины), секуляризация общественной жизни, веротерпимость и культ природы человека (убеждение, что человек от природы добр и обладает врожденной «естественной моралью»).

Реализм — направление в литературе и живописи XIX в., ставившее своей задачей воспроизвести действительность максимально объективно, показать типичного человека, раскрыть сложный мир его взаимоотношений с социальной средой, исследовать социальную обусловленность характеров.

Рококо́ — стиль западноевропейского искусства первой половины — середины XVIII в., для которого характерны изящность и витиеватость, легкомысленность и чувственность, в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве основными признаками рококо стали легкость конструкций и обилие завитков, картушей и орнаментальных деталей.

Романтизм — направление в западной культуре XIX в., для которого характерны отрицание просветительского оптимизма

и веры в рационализм, идеализация Средневековья, пристальный интерес к фольклору и стремление уйти от действительности в прекрасный и иллюзорный мир — в мир чувств, страстей и страданий, красоты и гармонии природы, в экзотические страны, не затронутые промышленной цивилизацией.

Сентиментализм — направление в литературе и живописи XVIII в., для которого характерны культ чувств и чувственности, любование природой, представление о врожденной нравственной чистоте и неиспорченности, утверждение идеи о богатом духовном мире каждого человека вне зависимости от его социального происхождения.

Экспрессионизм — направление в западном искусстве первой половины XX в., отразившее разочарование в человеке и обществе и стремившееся к выражению прежде всего эмоционального состояния автора.

Эстетизм — принцип и основанное на нем течение в западном искусстве второй половины XIX в., согласно которому эстетические ценности важнее этических и социальных проблем, представители этого течения идеализировали красоту, прекрасные внешние формы, подчеркивали самоценность искусства и его роль не как отражения, а как образца для действительности.

Архитектура

Барельеф — рельефное скульптурное изображение, выпуклая часть которого выступает над плоскостью не более чем на половину своего объема.

Бельэтаж — второй этаж здания в архитектуре барокко и классицизма, на котором находятся парадные залы и комнаты; выделяется на фасаде размером, большими окнами и декоративными украшениями.

Галерея — крытое помещение, вытянутое в длину, одну из продольных стен которого представляют колонны, балюстрада или сплошной ряд больших окон.

Интерьерная анфилада — ряд последовательно примыкающих друг к другу жилых и парадных помещений, расположенных на одной оси и создающих сквозную перспективу.

Каннелюра — вертикальный желоб на стволе колонны или пилястры (в ионическом ордере — горизонтальный).

Картуш — лепное декоративное украшение в виде полуразвернутого свитка с завитками по краям, на котором может помещаться эмблема, герб или надпись; встречается над парадными входами, оконными проемами, на фронтонах и в интерьерах.

Колоннада — ряд или ряды колонн, объединенных горизонтальным перекрытием; может примыкать к зданию или представлять собой отдельное сооружение, а также использоваться в парадном интерьере.

Консоль — тип опоры, часто в форме завитка, для выступающей части сооружения (балконов, карнизов и пр.) или прикрепленные к стене орнаментированные подставки в интерьере.

Мезонин — декоративная надстройка над средней частью усадебного дома, часто с балконом.

Ордер — строгая система определенных пропорций, элементов и архитектурно-стилевой обработки. Выделяют пять классических ордеров: дорический, ионический, коринфский, тосканский и композитный.

Павильон — изолированная постройка небольшого размера, закрытая со всех сторон от атмосферных воздействий и предназначенная для отдыха и развлечений.

Пилястра — вертикальный выступ стены с базой и капителью, условно изображающий колонну, обычно прямоугольной или полукруглой формы. У коринфских колонн капитель покрыта стилизованными листьями аканта.

Портик — полуоткрытое помещение, крыша которого опирается на колонны, или парковый павильон с колоннадой.

Рокайль — типичный для стиля рококо элемент орнамента в форме, напоминающей завиток морской раковины, неровную жемчужину или камень.

Ротонда — цилиндрическая постройка, по окружности которой обычно расположены колонны, как правило, увенчанная куполом. В форме ротонды строились церкви и баптистерии, начиная с XVIII в. — также беседки и парковые павильоны.

Флигель — красиво оформленный вспомогательный пристрой к дому, имеющий хозяйственное или жилое назначение, или отдельная второстепенная постройка с такой же функцией.

Фронтон — треугольное или полуциркульное завершение фасада постройки, ограниченное у основания карнизом и по бокам двумя скатами крыши.

Литература

Баллада — лирико-эпическое произведение, рассказ в поэтической или текстомзыкальной форме исторического, героического или мифологического содержания.

Воспитательный роман — произведение, содержанием которого является психологическое, нравственное и социальное формирование личности главного героя.

Литературный жанр — группа литературных произведений, объединенных совокупностью формальных или содержательных свойств. Например, жанры, выделяемые по форме, — это роман, повесть, новелла, рассказ, пьеса, поэма, баллада, сонет. Жанры, выделяемые по содержанию, — комедия, трагедия, драма, эпос, лирика, сказка, ужасы, детектив и т. д. и т. п.

Ода — поэтическое или музыкальное произведение, отличающееся торжественностью и возвышенностью и посвященное какому-нибудь событию или герою.

Плутовский (пикарескный) роман — произведение, главный герой которого — человек без определенного места жительства и социального статуса, обладающий такими характерными качествами, как аморальность и предприимчивость.

Поэма — повествовательное художественное произведение в стихах, реже в прозе, лирико-эпического характера и, как правило, крупного размера.

Роман — большое по объему, со сложным сюжетом повествовательное художественное произведение, обычно в прозе, рассказывающее о развитии личности главного героя в кризисный, нестандартный период его жизни.

Сатира — произведение искусства, в котором резко, шаржированно изображаются, обличаются отрицательные явления действительности.

Сонет — твердая поэтическая форма, состоящая из четырнадцати строк, которые сгруппированы либо в два четверостишия-катрена

и два трехстишия-терцета, либо в три катрена и заключительное двустипие — сонетный ключ.

Социальный роман — появившаяся в XIX в. разновидность романа, действие которого происходит в современности (обычно в городе) и проблематика которого связана с социальными конфликтами и противостоянием отдельной личности окружающему миру.

Фольклор — устное словесное и музыкальное народное творчество.

Музыка

Антем — жанр многоголосной вокальной музыки в англиканской церкви с использованием текстов из Псалтири.

Багатель — легкая в исполнении, небольшая музыкальная пьеса для фортепиано.

Бельканто — резонансная техника виртуозного пения, которая характеризуется плавным переходом одного звука в другой, ровностью голоса, непринужденным звукоизвлечением, мягким тембром.

Вариация — измененное воспроизведение музыкальной темы.

Гомофония — склад многоголосной музыки, состоящий из трех планов: мелодии, аккомпанемента и баса.

Камерная музыка — музыкальные сочинения, каждую партию которых исполняет только один инструмент или голос. В XVI–XVIII вв. термин обозначал любые нецерковные музыкальные сочинения.

Камерный ансамбль — небольшой коллектив инструменталистов и/или вокалистов, исполняющих камерную музыку. Примеры камерных ансамблей: камерный дуэт, струнный квартет, фортепианное трио, камерный хор и др.

Кантата — первоначально вокальное произведение светского или духовного содержания с преобладанием лирического элемента, заключающее в себе один или несколько сольных вокальных номеров, в том числе арии, хоры, речитативы, а позднее — дуэты с оркестровым сопровождением.

Месса — жанр церковной многоголосной музыки, сочиняемой для украшения католического богослужения на тексты ординарных

молитв. С XVII в. мессы начинают писать как законченные концертные сочинения, не связанные с литургической службой.

Мотёт — вокальное многоголосное сочинение полифонического склада и духовного или светского содержания; в эпоху барокко уступает место вокально-инструментальной форме кантаты. Однако к торжествам разного рода продолжали сочинять пышные мотеты, в том числе, с инструментальным аккомпанементом.

Опера-бу́ффа — итальянская комическая опера, возникшая в противовес опере-серии на базе интермедий и народной песенной традиции; отличительными чертами являются немногочисленность действующих лиц, привлечение бытовых сюжетов, буффонада, пародийность, живая жанровая мелодика.

Опера-сэ́рия — жанр итальянской оперы, доминировавший в Европе в 1710–1770-е гг. Ее драматургия разрабатывалась на основе высокоморальных героико-мифологических и легендарно-исторических сюжетов не только с развлекательной, но и воспитательной целью. Сценическое действие и музыка четко разделялись, музыка опиралась на сольное пение, в котором преобладали речитативы и большие виртуозные арии.

Оратори́я — крупное музыкальное произведение, написанное для хора, солистов и оркестра и отличающееся большим размером и разветвленностью сюжета при отсутствии сценического действия. Первоначально оратории писались исключительно на библейские сюжеты и давались в те дни, когда были запрещены оперные представления.

Оркестро́вая му́зыка — музыкальные сочинения, исполняемые большим коллективом инструменталистов, некоторые группы которого играют в унисон.

Пассака́лия — жанр инструментальной музыки с такими характерными чертами, как торжественная трагичность, медленный темп, минорный лад и трехдольный метр.

Пассио́н — вокально-драматическое произведение на тему евангельских Страстей Христовых.

Полифо́ния — склад многоголосной музыки, характеризующийся композиционно-техническим и логическим равноправием отдельных голосов многоголосной фактуры.

Прелю́дия — короткое музыкальное сочинение, не подчиняющееся какой-либо общей модели или строгой форме; может как

предварять более длинное и строго оформленное произведение, так и выступать в роли небольшой самостоятельной пьесы, чаще всего, для органа, клавесина или фортепиано.

Протестантский хорал (часто просто **хорал**) — применительно к работам немецких композиторов эпохи барокко — многоголосная обработка одногласной церковной песни в моноритмической (нота-против-ноты) фактуре.

Рондо — одна из наиболее распространенных музыкальных форм, в которой главная тема чередуется не менее трех раз с отличными друг от друга эпизодами.

Симфония — музыкальное произведение для большого оркестра, как правило, смешанного состава. Классическая симфония состоит из четырех частей: 1-я часть в быстром темпе (аллегро), 2-я часть в медленном движении, 3-я часть — менуэт или скерцо, 4-я часть в быстром темпе.

Соната — жанр камерной инструментальной музыки, как правило, для соло или дуэта. Классическая трехчастная схема сонаты включает 1-ю быструю часть в форме аллегро, 2-ю часть в медленном темпе и 3-ю заключительную часть в быстром темпе.

Сюита — циклическая музыкальная композиция, состоящая из нескольких больших, обычно контрастирующих между собой частей.

Токката — инструментальная пьеса, как правило, для органа или фортепиано, характерными чертами которой являются быстрое, четкое движение, равные короткие длительности, проведение технических фигур то в левой, то в правой руке.

Увертюра — инструментальное вступление к кантате, оратории, пьесе сюитного типа, опере, балету, оперетте, иногда драматическому спектаклю.

Фантазия — музыкальное сочинение импровизационного характера, прекомпозиционная идея творческой свободы которого понимается как отказ от какой-либо одной формы-конструкции; может быть законченным самостоятельным произведением или предварять более длинное.

Фуга — полифоническая композиционная техника и форма, построенная вокруг короткой мелодии — темы, которую повторяют несколько голосов; состоит из трех частей: экспозиции, разработки и репризы.

Театр

Карма́н — боковая пристройка сцены-коробки, обычно оборудованная накатной площадкой.

Партёр — нижний этаж зрительного зала, первоначально предназначенный для низшего сословия, смотревшего спектакль стоя; сидячие места для публики появились в начале XVII в. в Англии, стационарные ряды — впервые в последней трети XVIII в. во Франции.

Просцениум — передняя часть сцены, отделенная раздвижным занавесом или колоннами и глубоко вдающаяся в зрительный зал; получила распространение, в основном, в английском театре XVII–XVIII вв.

Ра́мпа — осветительное устройство, скрытое от публики невысоким бортиком и освещающее спереди и снизу сцену, декорации и артистов.

Сцена-коробка — сцена закрытого типа, замкнутое пространство которой отделяет от зрительного зала стена. Архитектурная арка в передней стене сцены (**портальная арка / арка просцениума**) образует сообщение между сценой и залом.



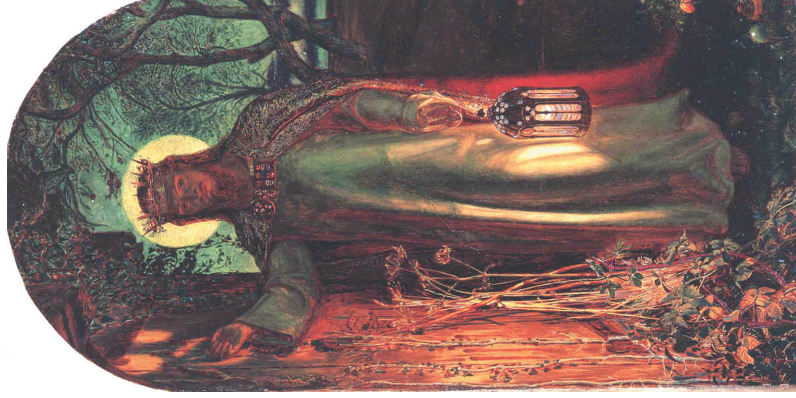
Ил. 1. Н. Хиллиард. Юноша среди роз. 1587 г.



Ил. 2. П. Лели. Фрэнсис герцогиня Ричмонд. 1662 г.



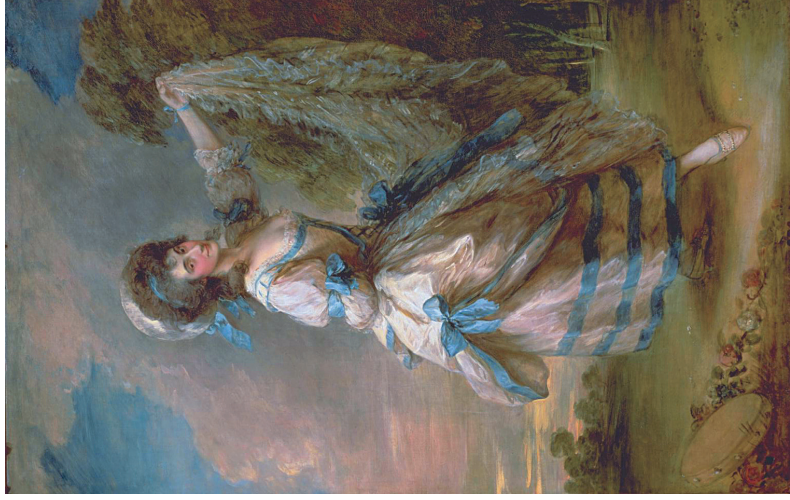
Ил. 3. Д. Рейнольдс. Банастр Тарлетон. 1782 г.



Ил. 4. У. Х. Хант. Светоч мира. 1851 г.



Ил. 5. Т. Гейнсборо. Сара Сиддонс. 1785 г.



Ил. 6. Т. Гейнсборо, Джованна Баччелли. 1782 г.



Ил. 7. Д. Констебл. Телега для сена. 1821 г.



Ил. 8. Д. Констебл. Собор в Солсбери из сада епископа. 1823 г.



Ил. 9. М. Грюневальд. Изенгеймский алтарь.
Подвижные створки со сценами искушений св. Антония (слева)
и встречи св. Антония с Павлом Пустынником (справа). 1506–1515 гг.



Ил. 10. Шенбрунн, Вена



Ил. 11. А. Альддорфер. Битва при Иссе. 1529 г.



Ил. 12. Юрьевская резиденция,
парадная лестница



Ил. 13. К. Шпил'вег. Перебранное
любовное письмо. Ок. 1860 г.



Ил. 14. Г. Климт. Портрет Адели Блох-Бауэр I. 1907 г.



Ил. 15. О. Вагнер. Майоликахаус. Ок. 1898 г.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

Задание 1. Прочитайте предложенные ниже отрывки из литературных произведений изучаемого периода. Определите автора и название каждого произведения. Вспомните краткое содержание. Охарактеризуйте художественный стиль, к которому относится каждое конкретное произведение, и обоснуйте свою точку зрения.

Быть иль не быть, вот в чем вопрос.
Достойно ль
Смиряться под ударами судьбы,
Иль надо оказать сопротивление
И в смертной схватке с целым морем бед
Покончить с ними? Умереть. Забыться
И знать, что этим обрываешь цепь
Сердечных мук и тысячи лишений,
Присущих телу. Это ли не цель
Желанная? Скончаться. Сном забыться.
Уснуть... и видеть сны? Вот и ответ.
Какие сны в том смертном сне приснятся,
Когда покров земного чувства снят?
Вот в чем разгадка. Вот что удлиняет
Несчастьям нашим жизнь на столько лет.
А то кто снес бы униженья века,
Неправду угнетателя, вельмож
Заносчивость, отринутое чувство,
Нескорый суд и более всего
Насмешки недостойных над достойным,
Когда так просто сводит все концы
Удар кинжала! Кто бы согласился,
Кряхтя, под ношей жизненной плестись,

Когда бы неизвестность после смерти,
Боязнь страны, откуда ни один
Не возвращался, не склоняла воли
Мириться лучше со знакомым злом,
Чем бегством к незнакомому стремиться!

Две равно уважаемых семьи
В Вероне, где встречают нас события,
Ведут междоусобные бои
И не хотят унять кровопролитья.
Друг друга любят дети главарей,
Но им судьба подстраивает козни,
И гибель их у гробовых дверей
Кладет конец непримиримой розни.
Их жизнь, любовь и смерть и, сверх того,
Мир их родителей на их могиле,
На два часа составят существо
Разыгрываемой пред вами были.
Помилостивей к слабостям пера —
Их сгладить постарается игра.

— О сонмы вечных Духов! Сонмы Сил,
Лишь Всемогущему не равных! Брань
С Тираном не была бесславной, пусть
Исход ее погибелен, чему
Свидетельством — плачевный облик наш
И место это. Но какой же ум
Высокий, до конца усвоив смысл
Былого, настоящее познав,
Дабы провидеть ясно и предречь
Грядущее,— вообразить бы мог,
Что силы совокупные богов
Потерпят поражение? Кто дерзнет
Поверить, что, сражение проиграв,
Могучие когорты, чье изгнание
Опустошило Небо, не пойдут
Опять на штурм и не восстанут вновь,
Чтоб светлый край родной отвоевать?

Эта молодая леди, чей характер и наклонности мисс Гризль изучила к полному своему удовлетворению, была предназначена в супруги мистеру Пиклю, и соответствующее предложение сделано ее отцу, который, вне себя от радости, дал согласие без всяких колебаний и даже рекомендовал немедленно привести проект в исполнение с таким жаром, каковой, казалось, свидетельствовал либо о его сомнениях в постоянстве мистера Пикля, либо в неуверенности в характере собственной дочери, казавшейся ему, быть может, особой слишком сангвинической, чтобы долго оставаться недоступной.

Когда первый шаг был, таким образом, сделан, наш купец, по настоянию мисс Гризль, отправился с визитом к своему будущему тестю и был представлен дочери, с которой он в тот же день имел возможность остаться наедине. Что происходило во время этого свидания, мне так и не удалось узнать, хотя, судя по характеру жениха, читатель вправе заключить, что он не очень надоедал ей дерзким ухаживанием. Думаю я, это нисколько не повредило ему в ее глазах; несомненно одно: она не отозвалась неодобрительно о его молчаливости, а когда отец сообщил ей о своем решении, дала согласие с самым добродетельным смирением. Но мисс Гризль, желая внушить этой леди более благоприятное представление об умственных способностях своего брата, чем то, каковое могли создать его речи, решила продиктовать ему письмо, которое он должен был переписать и вручить своей возлюбленной как продукт своего собственного интеллекта, и даже сочинила для этой цели очень нежную записку; однако ее план потерпел полное крушение вследствие ошибочного представления самого жениха, который, после повторных увещаний сестры, предупредил ее намерение, написав письмо самостоятельно и отправив его однажды после полудня, когда мисс Гризль была в гостях у священника.

Вы, кого водили в бой
Брюс, Уоллес за собой, —
Вы врага любой ценой
Отразить готовы.

Близок день, и час грядет.
Враг надменный у ворот.
Эдвард армию ведет —
Цепи и оковы.

Тех, кто может бросить меч
И рабом в могилу лечь,

Лучше вовремя отсечь.
Пусть уйдут из строя.

Пусть останется в строю,
Кто за родину свою
Хочет жить и пасть в бою
С мужеством героя!

Бой идет у наших стен.
Ждет ли нас позорный плен?
Лучше кровь из наших вен
Отдадим народу.

Наша честь велит смести
Угнетателей с пути
И в сражение обрести
Смерть или свободу!

Зверек проворный, юркий, гладкий,
Куда бежишь ты без оглядки,
Зачем дрожишь, как в лихорадке,
За жизнь свою?
Не трусь — тебя своей лопаткой
Я не убью.

Я понимаю и не спорю,
Что человек с природой в ссоре,
И всем живым несет он горе,
Внушает страх,
Хоть все мы смертные и вскоре
Вернемся в прах.

Пусть говорят: ты жнешь, не сея.
Но я винить тебя не смею.
Ведь надо жить!.. И ты скромнее,
Чем все, крадешь.
А я ничуть не обеднею —
Была бы рожь!

Тебя оставил я без крова
Порой ненастной и суровой,
Когда уж не из чего снова

Построить дом,
Чтобы от ветра ледяного
Укрыться в нем...

Нетронутой невестой тишины,
Питомица медлительных столетий, —
Векам несешь ты свежесть старины
Пленительней, чем могут строчки эти.
Какие боги на тебе живут?
Аркадии ли житель иль Темпеи
Твой молчаливый воплощает сказ?
А эти девы от кого бегут?
В чем юношей стремительных затея?
Что за тимпаны и шальной экстаз?

Нам сладостен услышанный напев,
Но слаще тот, что недоступен слуху,
Играйте ж, флейты, тление презрев,
Свои мелодии играйте духу:
О не тужи, любовник молодой,
Что замер ты у счастья на пороге,
Тебе ее вовек не целовать,
Но ей не скрыться прочь с твоей дороги,
Она не разлучится с красотой,
И вечно будешь ты ее желать.

Как больно сердцу: песнь твоя гнетет
Все чувства, точно я цикуту пью,
И зелье дрему тяжкую несет,
Меня склоняя к смерти забытью —
Не завистью к тебе терзаюсь я,
А горько счастлив счастьем твою,
Когда, крылатый дух, ты далеко,
В лесу, у звонкого ручья,
Где листья шевелят ночную тьму,
Поешь о лете звонко и легко.

О, мне бы сок лозы, что свеж и пьян
От вековой прохлады подземелья, —

В нем слышен привкус Флоры, и полян,
И плясок загорелого веселья!
О, мне бы кубок, льющий теплый юг,
Зардевшуюся влагу Иппокрены
С мигающею пеной у краев!
О, губы с пурпуром вокруг!
Отпить, чтобы наш мир оставить тленный,
С тобой истаять в полутьме лесов.

В голове у меня зародился план, как устроиться на эту ночь, — план, который я собирался привести в исполнение. Заключался он в том, чтобы примоститься у ограды позади моей старой школы, там, где обычно стоял стог сена. Мне чудилось, что я буду чувствовать себя не таким одиноким, находясь неподалеку от мальчиков и от дортуара, где я, бывало, рассказывал свои истории, хотя мальчики и не будут знать о моем присутствии, а дортуар не приютит меня в своих стенах.

День выдался для меня тяжелый, и я был уже совсем без сил, когда взобрался, наконец, на Блекхит. Не так легко было отыскать Сэлем-Хаус, но все-таки я нашел его, нашел и стог сена в уголке и улегся, зайдя сначала за ограду, посмотрев вверх, на окна, и убедившись, что всюду темно и тихо. Никогда не забыть мне чувства одиночества, охватившего меня, когда я первый раз в жизни лег спать под открытым небом!

— Но ты же всегда хорошо вел свои дела, Джейкоб, — пробормотал Скрудж, который уже начал применять его слова к себе.

— Дела! — вскричал призрак, снова заламывая руки. — Забота о ближнем — вот что должно было стать моим делом. Общественное благо — вот к чему я должен был стремиться. Милосердие, сострадание, щедрость, вот на что должен был я направить свою деятельность. А занятия коммерцией — это лишь капля воды в безбрежном океане предначертанных нам дел.

И призрак потряс цепью, словно в ней-то и крылась причина всех его бесплодных сожалений, а затем грохнул ею об пол.

— В эти дни, когда год уже на исходе, я страдаю особенно сильно, — промолвило привидение. — О, почему, проходя в толпе ближних своих, я опускал глаза долу и ни разу не поднял их к той благословенной звезде, которая направила стопы волхвов к убогому крову. Ведь сияние ее могло бы указать и мне путь к хижине бедняка.

У Скруджа уже зуб на зуб не попадал — он был чрезвычайно напуган тем, что призрак все больше и больше приходит в волнение.

— Внемли мне! — вскричал призрак. — Мое время истекает.

— Я внемлю, — сказал Скрудж, — но пожалей меня, Джейкоб, не изъясняйся так возвышенно. Прошу тебя, говори попроще!

— Как случилось, что я предстал пред тобой, в облике, доступном твоему зрению, — я тебе не открою. Незримый, я сидел возле тебя день за днем.

Открытие было не из приятных. Скруджа опять затрясло как в лихорадке, и он отер выступавший на лбу холодный пот.

— И, поверь мне, это была не легкая часть моего искуса, — продолжал призрак. — И я прибыл сюда этой ночью, дабы возвестить тебе, что для тебя еще не все потеряно. Ты еще можешь избежать моей участи, Эбинизер, ибо я похлопотал за тебя.

— Ты всегда был мне другом, — сказал Скрудж. — Благодарю тебя.

— Тебя посетят, — продолжал призрак, — еще три Духа.

На другой день собрались жители Шильды под большой липой на базарной площади. В летнее время они здесь устраивали сходки, зимой же ратушей им служил трактир, а место у печки было председательским. Люди умные и рассудительные, они быстро порешили все спорные и запутанные дела, а затем приступили к главному: как им быть и что делать, дабы их более не отзывали из дому. При этом они взвесили все «за» и «против» — причиненный вред и ту пользу, которая была им от иноземных князей, — и вскоре им стало ясно, что польза далеко не покрывает урона. Вот тогда-то и был учинен среди жителей поголовный опрос: как им впредь поступать?

Послушали бы вы, какие тут мудрые речи полились, сколь высокоумны были советы и до чего же складно люди говорили! Одни считали, что на князей и вельмож надо просто махнуть рукой. Другие же говорили, что отказывать им не нужно, а надо всякий раз давать им такие дурные советы, чтобы князья сами обитателей Шильды оставили в покое.

Вечером или между тремя и четырьмя часами пополудни явился летающий дух снова и обещался быть ему во всем подвластным и покорным, ибо ему от господина его дана такая власть, и сказал доктору: «Я принес тебе ответ, и ты должен мне дать ответ. Только я сначала хочу слышать твоё желание, ибо ты велел мне явиться к тебе об эту пору».

Дал ему ответ доктор, однако же отчаянный и губительный для его души, ибо он помышлял только о том, чтобы быть не человеком,

а воплощенным дьяволом или частью его. Итак, потребовал он от дьявола следующее.

Во-первых, чтобы получил и имел он способность, форму и облик духа. Во-вторых, чтобы дух делал все, что он пожелает и захочет от него. В-третьих, чтобы он был ему послушен, покорен и усерден, как слуга. В-четвертых, чтобы во всякое время, как только Фауст позовет его и прикажет, находился бы он в его доме. В-пятых, чтобы, находясь в его доме, он незримо ведал его делами и чтобы никто его не видел, кроме самого доктора, если только на это не будет его воли и желания. И напоследок, что дух должен являться к нему всякий раз, как он его позовет, и в том образе, как он ему прикажет.

Школяр
Мамаша! Я сюда являюсь
И вам смиренно представляюсь:
Ко мне пребудьте благосклонны!
Я человек весьма ученый,
В горе Венеры побывал
И в книгах много прочитал,
О чем твердят в стихах поэты.
Школяр я, странствую по свету
И видел много стран и сел.
Я из Парижа к вам пришел,
Из райского пришел я края.

Крестьянка
Как? Вы пришли сюда из рая?
Да что вы! Да не может быть!
Дозвольте, сударь, вас спросить:
Вы муженька там не видали?
Он умер — будет год едва ли.
Он кроток был и прост к тому ж!
Ах, верю я, в раю мой муж!

Монаха Лютера ученье
Недаром привело в смятенье
Льва, то есть папу, — этот плут
Почуял, чем запахло тут:

Грозит урон его доходам,
Что неизменно, год за годом,
Стекались в папский фиск рекой;
Подвергнутся судьбе такой
Все бенефиции, налоги,
Которыми, твердя о Боге,
Кормились полчища попов;
За отпущение грехов
Не ждать отныне щедрой платы,
Не смогут римские прелаты,
Как прежде, снискивать свой хлеб
За счет паломнических лепт;
И папе не бывать единым
Над всей землею господином,
Как только правда победит.

Опять пришла беда... Куда ж теперь податься,
Чтоб отдых отыскать и скорби не поддаться!
Да и о чем скорбеть? Ах, как тут ни крути —
Любой из нас уйдет. Все смертны. Все в пути.

Не лучше ль, отрешась от скорби узколобой,
Рассудком вознестись над завистью и злобой,
Чтоб нас не била дрожь, как маленьких детей,
Которых масками пугает лицедей?

Ведь все, что нас гнетет, — такие же личины:
Невзгоды, ужасы, болезни и кончины,
А счастье, из мечты не превратившись в быль,
Нахлынет, как волна, и — разлетится в пыль.

Все это — сон пустой!.. И до чего ж охота
Средь бренности найти незыблемое что-то,
Что не могло б уйти, рассыпаться, утечь,
Чего вовек нельзя ни утопить, ни сжечь.

Разрушит враг твой дом, твой замок уничтожит,
Но мужество твое он обстрелять не может.
Он храм опустошит, разрушит. Что с того?
Твоя душа — приют для Бога твоего.

Мы Габсбургу противимся напрасно:
Ему весь мир подвластен. Неужели
Одни, с упорством нашим законснелым,
Мы цепь земель сумеем разорвать,
Которой он, могучий, окружил нас?
Его здесь рынки и суды, его
Торговые пути, — с коня под вьюком
И то на Сен-Готарде платят сбор.
Владеньями его мы, будто сетью,
Окружены, опутаны повсюду..
Защита ли империя для нас?
Вы думаете, Австрия слабей?
Бог — наш оплот, не император. Верить
Возможно ль императору, когда,
В деньгах нуждаясь, чтоб вести войну,
Он города стал отдавать в залог,
Что добровольно стали под защиту
Имперского орла?.. Нет, мудрость нам
Велит во времена тяжелых смут
Найти себе могучего владыку.
Имперская корона переходит
По выборам, и памяти у ней
О службе верной нет. Зато услуги
Наследственному дому — сев надежный.

Сей попечительный благочестивый муж преподавал мне только сие
немногое не оттого, что не знал большего, а потому что полагал, что я по
причине моей младости не способен буду уразуметь многое, а, кроме того,
немногие слова лучше сохраняются в памяти, нежели обильные пустые
речи, особливо же когда в тех словах заключена сила и важность, отчего
по размышлению проистекает от них большая польза, чем от долгой про-
поведи, которую, едва уразумев, спешат забыть.

Сии три правила: познавать самого себя, убежать худого товарищества
и пребывать твердым — почитал сей благочестивый муж добрыми и необ-
ходимыми, нет сомнения, потому что и сам упражнялся в них, в чем ему
не было неудачи, ибо когда он познал самого себя, то устранился не только
от худого товарищества, но и от всего света, в каковом намерении оста-
вался тверд до конца, от коего, нет сомнения, начиналось вечное блажен-
ство; а коим образом, читай о том дальше. Преподавал мне вышереченные

правила, принялся он собственной своею мотыгой копать собственную свою могилу, в чем я, по его повелению, помогал ему так хорошо, как умел, однако не мог уразуметь, куда сие клонится.

Д а й я
Нынче утром,
Смотрю, лежит с закрытыми глазами,
Как мертвая. И вдруг привстала: «Слышишь!
Вот, вот идут отцовские верблюды!
Чу! Вот и он — я слышу милый голос!»
Потом глаза по-прежнему закрылись,
Рука устала голову держать,
И голова склонилась на подушку.
Я в дверь — и вот вы в самом деле здесь.
Вы на пороге дома! Что ж дивиться:
Ее душа была все время с вами —
И с ним.

Н а т а н
И с ним? А это кто же?

Д а й я
Тот,
Кто спас ее из пламени.

Н а т а н
Кто он?
Кто он и где? Кто Рэху спас мою?

Д а й я
Храмовник молодой: на днях как пленник
Доставлен он сюда, и Саладин
Помиловал его.

Н а т а н
Что? Как? Храмовник
Помилован султаном Саладином?
Так для спасенья Рэхи нужно было
Неслыханному чуду совершиться?
О боже, боже!

Франц (*вынимает письмо из кармана*). Вы знаете нашего стряпчего? О, я бы дал отсечь себе руку за право сказать: он лжец, низкий, черный лжец! Соберитесь же с силами! Простите, что я не даю вам самому прочесть письмо. Всего знать вы еще не должны.

Старик Моор. Все, все! Сын, ты избавишь меня от немощной старости.

Франц (*читает*). «Лейпциг, первого мая. Не будь я связан нерушимым словом сообщать тебе, любезный друг, все, что узнаю о похождениях твоего братца, мое скромное перо не стало бы так терзать тебя. Мне известно по множеству твоих писем, что подобные вести пронзают твое братское сердце. Я уже вижу, как ты льешь горячие слезы из-за этого гнусного, беспутного...»

Старик Моор закрывает лицо руками.

Видите, батюшка, а ведь я читаю еще самое невинное... «...льешь горячие слезы...» Ах, они текли, они лились солеными ручьями по моим щекам! «Я уже вижу, как твой старый, почтенный отец, смертельно бледный...» Боже! Вы и впрямь побледнели, хотя не знаете еще и малой доли!..

Старик Моор. Дальше! Дальше!

Франц. «...смертельно бледный, падает в кресло, кляня день, когда он впервые услышал лепет: “Отец”. Всего разузнать мне не удалось, а потому сообщаю лишь то небольшое, что мне стало известно. Твой брат, как видно, дошел до предела в своих бесчинствах; мне, во всяком случае, не придумать ничего, что уже не было бы совершено им, но, быть может, его ум окажется изобретательнее моего. Вчера ночью, сделав долгу на сорок тысяч дукаатов...» Недурные карманные денежки, отец! «...а до того обесчестив дочь богатого банкира и смертельно ранив на дуэли ее вздыхателя, достойного молодого дворянина, Карл с семьей другими товарищами, которых он вовлек в распутную жизнь, принял знаменательное решение — бежать от рук правосудия». Отец! Ради бога, отец! Что с вами?

Останься в живых, желанный,
Из всех нас только ты
И соблюдай сохранным
Могильные цветы.
Ты выкопай лопатой
Три ямы на склоне дня:
Для матери, для брата
И третью для меня.

Мою копай сторонкой,
Невдалеке клади
И приложи ребенка
Тесней к моей груди.
Я с дочкою глубоко
Засну, прижавшись к ней,
Жаль, не с тобою сбоку,
С отрадою моей!

Задание 2. Ниже представлены репродукции картин и гравюр английских и немецких художников. Определите автора и название каждого произведения. Опишите сюжет, раскройте смысл символики или аллегории произведения. Охарактеризуйте художественный стиль, к которому относится каждое конкретное произведение, и обоснуйте свою точку зрения.











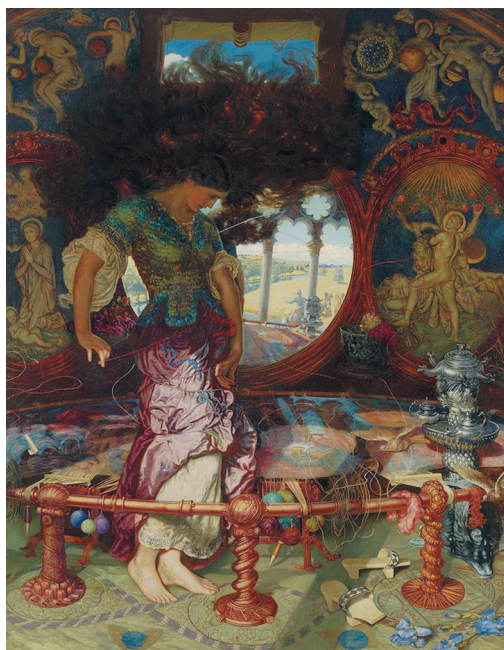
Der Cardinal.







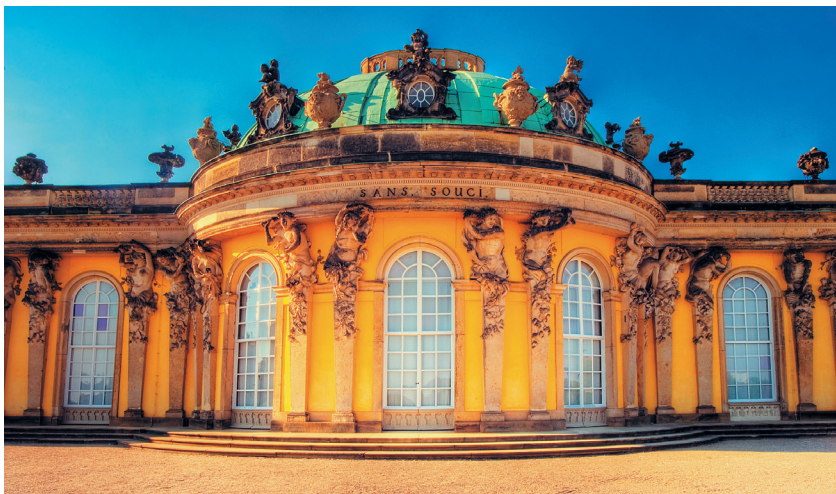






Задание 3. Ниже представлены фотографии архитектурных комплексов и дворцово-парковых ансамблей Англии, Австрии и Германии. Определите название и архитектора(ов) каждого комплекса. Охарактеризуйте архитектурный стиль, к которому относится каждый комплекс, обоснуйте свою точку зрения. Перечислите особенности, придающие индивидуальность конкретному комплексу.







Задание 4. Прослушайте перечисленные ниже музыкальные произведения. Вспомните их жанр, краткое содержание. Назовите художественный стиль, к которому относится каждое из этих музыкальных произведений, обоснуйте свою точку зрения.

1. Г. Перселл. Рондо к «Абделазеру». Z 570.
2. Г. Перселл. «Плач Дидоны» («When I Am Laid in Earth»). Z 626.
3. Э. Элгар. «Энигма-вариации». Вариация № 9. Нимрод. Op. 36.
4. Э. Элгар. «Торжественные и церемониальные марши». Марш № 1 ре мажор. Op. 39.
5. И. С. Бах. Сюита для оркестра № 3 ре мажор, Ария. BWV 1068.
6. Г. Ф. Гендель. «Мессия», хор «Аллилуйя». HWV 56.
7. В. А. Моцарт. Реквием ре минор, Лакримоза. K 626.
8. В. А. Моцарт. Соната для фортепьяно № 11 («Турецкий марш»). K 331.
9. Й. Гайдн. «Песнь кайзера» («Gott erhalte Franz den Kaiser»). Hob. XXVIa:43.
10. Л. ван Бетховен. Симфония № 9 ре минор. «Ода к радости». Op. 125.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И ЛИТЕРАТУРЫ

Произведения художественной литературы

Бернс Р. Стихи и поэмы («Брюс — шотландцам», «Старая дружба», «Полевой мыши, гнездо которой разорено моим плугом», «Любовь», «Джон Андерсон», «Честная бедность», «Тэм О'Шентер», «Джон Ячменное Зерно», «Моему незаконнорожденному ребенку», «Наглой вши» и др.). Рекомендуются переводы С. Маршака.

Диккенс Ч. Большие надежды

Диккенс Ч. Дэвид Копперфилд

Диккенс Ч. Оливер Твист

Диккенс Ч. Посмертные записки Пиквикского клуба

Диккенс Ч. Рождественская песнь в прозе

Китс Д. Стихи («Ода греческой вазе», «Ода соловью», «La Belle Dame sans Merci», «Сонет, написанный после прочтения Гомера в переводе Чапмена», «Когда боюсь, что скоро суждено...», «Стихи, написанные в Шотландии, в домике Роберта Бернса», «Кузнечик и сверчок», «К надежде», «Леди, встреченной на прогулке в Воксхолле», «Я вышел на пригорок — и застыл»).

Мильтон Д. Возвращенный рай

Мильтон Д. Потерянный рай

Смоллет Т. Приключения Перигрина Пикля

Смоллет Т. Приключения Гемфри Клинкера

Шекспир У. Виндзорские насмешницы

Шекспир У. Гамлет

Шекспир У. Генрих V

Шекспир У. Двенадцатая ночь

Шекспир У. Король Лир

Шекспир У. Макбет

Шекспир У. Отелло

Шекспир У. Ричард III

Шекспир У. Ромео и Джульетта

Волшебный рог мальчика / сост. А. Арним и К. Брентано

Гете И. В. Гец фон Берлихинген с железной рукой

Гете И. В. Годы странствий Вильгельма Мейстера

Гете И. В. Годы учения Вильгельма Мейстера
 Гете И. В. Страдания юного Вертера
 Гете И. В. Фауст
 Гете И. В. Эгмонт
 Гриммельсгаузен Г. Я. Похождения Симплициссимуса
 Грифиус А. Комедии («Absurdacomica, или Господин Петер Сквенц», «Горрибиликрибрифакс», «Влюбленный призрак», «Любимая Розочка»)
 Грифиус А. Стихи и сонеты («Слезы отечества, год 1636», «Мысли на кладбище», «Гибель города Фрейштадта», «Плач во дни великого голода», «Мертвый — живому»)
 Грифиус А. Трагедии («Мужественный законник, или Умиравший Папиниан», «Екатерина Грузинская», «Убиенное величество, или Карл Стюарт» «Лев Армянин, или Цареубийство», «Карденио и Целинда, или Несчастные влюбленные»)
 Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия
 Лессинг Г. Э. Натан Мудрый
 Лессинг Г. Э. Эмилия Галотти
 Немецкие народные книги: «Тиль Уленшпигель», «Шильдбюргеры», «История о докторе Иоганне Фаусте».
 Новалис. Генрих фон Офтердинген
 Опиц М. Книга о немецкой поэзии
 Опиц М. Слово утешения среди бедствий войны
 Сакс Г. Стихи, шванки, фастнахтшпили («Черт на танцах», «Римлянин и шестеро сыновей», «Неравные дети Евы», «Плут-нотариус» «Виттенбергский соловей», «Похвальное слово городу Нюрнбергу», «Страна лентяев», «Школяр в раю», «Фюнзингенский конокрад и вороватые крестьяне», «Извлечение дураков»)
 Шиллер Ф. Вильгельм Телль
 Шиллер Ф. Коварство и любовь
 Шиллер Ф. Лагерь Валленштейна
 Шиллер Ф. Разбойники

Музыкальные произведения

Перселл Г. «Дидона и Эней». Z 626.
 Перселл Г. «Королева фей». Z 629.
 Перселл Г. Музыка к «Абделазеру». Z 570.
 Перселл Г. «Ода ко дню рождения королевы Марии». Z 323.
 Элгар Э. Концерт для виолончели с оркестром ми минор. Op. 85.
 Элгар Э. «Сон Геронтия». Op. 38.
 Элгар Э. «Торжественные и церемониальные марши». Op. 39.
 Элгар Э. «Энигма-вариации». Op. 36.
 Бах И. С. «Бранденбургские концерты». BWV 1046–1051.
 Бах И. С. «Искусство фуги». BWV 1080.

- Бах И. С. Месса си минор. BWV 232.
 Бах И. С. «Музыкальное приношение». BWV 1079.
 Бах И. С. «Органная книжечка». BWV 599–644.
 Бах И. С. «Страсти по Матфею». BWV 244.
 Бах И. С. «Хорошо темперированный клавир». BWV 846–893.
 Бах И. С. Сюита для оркестра № 2 си минор, Скерцо («Шутка»). BWV 1067.
 Бах И. С. Сюита для оркестра № 3 ре мажор, Ария. BWV 1068.
 Бетховен Л. ван. Багатель № 25 («К Элизе»). Ор. 59.
 Бетховен Л. ван. Симфония № 5 до минор. Ор. 67.
 Бетховен Л. ван. Симфония № 9 ре минор. Ор. 125.
 Бетховен Л. ван. Соната для фортепиано № 8 до минор («Патетическая»).
 Ор. 13.
 Бетховен Л. ван. Соната для фортепиано № 14 до-диез минор («Лунная»).
 Ор. 27, № 2.
 Бетховен Л. ван. «Торжественная месса» ре мажор. Ор. 123.
 Бетховен Л. ван. Увертюра «Эгмонт». Ор. 84.
 Вагнер Р. «Лоэнгрин». WWV 75.
 Вагнер Р. «Парцифаль». WWV 111.
 Вагнер Р. Тетралогия «Кольцо нибелунга». WWV 86: a–d.
 Вагнер Р. «Тристан и Изольда». WWV 90.
 Гайдн Й. «Времена года». Hob.XXI:3.
 Гайдн Й. «Песнь кайзера» («Gott erhalte Franz den Kaiser»). Hob.XXVIa:43.
 Гайдн Й. «Сотворение мира». Hob.XXI:2.
 Гайдн Й. Струнные квартеты («Русские квартеты»). Ор. 33.Hob.III:37–42.
 Гайдн Й. Струнные квартеты. Ор. 50.Hob.III:44–49.
 Гендель Г. Ф. «Мессия». HWV 56.
 Гендель Г. Ф. «Музыка для королевского фейерверка». HWV 351.
 Гендель Г. Ф. «Музыка на воде». HWV 348–350.
 Моцарт В. А. Реквием ре минор. К. 626.
 Моцарт В. А. Симфония № 39 ми-бемоль мажор. К. 543.
 Моцарт В. А. Симфония № 40 соль минор. К. 550.
 Моцарт В. А. Симфония № 41 до мажор («Юпитер»). К. 551.
 Моцарт В. А. Соната для фортепьяно № 11 («Турецкий марш»). К. 331.

У ч е б н и к и

- Иванова Е. Р.* Литература немецкого бидермейера / Е. Р. Иванова. М., 2017.
Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство / Т. В. Ильина. М., 2000.
Ковалевская Т. В. История, литература и культура Великобритании / Т. В. Ковалевская. М., 2012.
Креленко Н. С. История культуры западноевропейских стран в Новое время (XV–XIX вв.) / Н. С. Креленко. Саратов, 2006.

Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. / Т. Н. Ливанова. М., 2018. Т. 2.

Мандель Б. Р. Всемирная литература : Новое время и эпоха Просвещения, конец XVIII — первая половина XIX в. / Б. Р. Мандель. М. ; Берлин, 2014.

Мисюров Н. Н. Романтизм и его национальные варианты. Историко-культурный очерк / Н. Н. Мисюров. М., 2016.

Рабинович В. С. История зарубежной литературы XIX в. : романтизм / В. С. Рабинович. Екатеринбург, 2014.

Рапацкая Л. А. Мировая художественная культура / Л. А. Рапацкая. М., 2016.

Синило Г. В. История немецкой литературы XVIII в. / Г. В. Синило. Минск, 2012.

Строгецкий В. М. История культурологической мысли в Германии в XVII—XVIII вв. / В. М. Строгецкий. М. ; Берлин, 2015. Ч. 2.

Исследования

Арган Д. К. Современное искусство, 1770–1970 гг. / Д. К. Арган. М., 1999.
Базунов С. А. Бах. Моцарт. Бетховен / С. А. Базунов, И. А. Давыдов, М. А. Давыдова. М., 2015.

Базунов С. А. Рихард Вагнер. Его жизнь и музыкальная деятельность / С. А. Базунов. М., 2014.

Бейт П. Прерафаэлиты / П. Бейт. М., 2013.

Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. Л., 1973.

Бояджиев Г. Н. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 г. / Г. Н. Бояджиев, А. К. Дживелегов. М., 1941.

Верижникова Т. Английская живопись / Т. Верижникова. СПб., 2009.

Всеобщая история архитектуры / под ред. А. В. Бунина, А. И. Каплуна, П. Н. Максимова. М., 1969. Т. 7.

Гуревич Е. Л. Западноевропейская музыка в лицах и звуках / Е. Л. Гуревич. М., 1994.

Давыдов И. А. Людвиг ван Бетховен. Его жизнь и музыкальная деятельность : биогр. очерк / И. А. Давыдов. М., 2014.

Давыдова М. А. Вольфганг Амадей Моцарт. Его жизнь и музыкальная деятельность : биогр. очерк / М. А. Давыдова. М., 2014.

Дукельская Л. А. Английское искусство XVIII–XIX вв. / Л. А. Дукельская. М., 1965.

Дьяконова Н. Я. Английский романтизм / Н. Я. Дьяконова. М., 1978.

Европейский символизм / отв. ред. И. Е. Светлов. СПб., 2016.

Европейское искусство XIX в. / сост. Л. С. Алешина, Ю. Д. Колпинский, Е. И. Марченко. М., 1981.

Елистратова А. А. Английский роман эпохи Просвещения / А. А. Елистратова. М., 1966.

Западноевропейская художественная культура XVIII в. М., 1980.

- Зарубежная литература эпохи классицизма и Просвещения. М., 1994.
- Зарубежные писатели о литературе и искусстве. Немецкая литература XVIII в. / под ред. Н. П. Михальской. М., 1980.
- Зиммель Г. Гете* / Г. Зиммель. М., 1928.
- Ионкис Г. Золото Рейна. Сокровища немецкой культуры* / Г. Ионкис. СПб., 2011.
- История Германии / под ред. Б. Бонвеча, Ю. В. Галактионова. М., 2008. Т. 1–3.
- История зарубежной литературы XVIII в. / под ред. З. И. Плавскина. М., 1991.
- История мировой живописи / авт.-сост. В. В. Калмыкова, В. А. Темкин. М., 2009. Т. 17.
- История немецкой литературы. М., 1963. Т. 2.
- Кидсон П. История английской архитектуры* / П. Кидсон, П. Мюррей, П. Томпсон. М., 2003.
- Культура эпохи Просвещения. М., 1993.
- Ле Кар Л. Прерафаэлиты: модернизм по-английски* / Л. Ле Кар. М., 2003.
- Леонард Д. Мир Гейнсборо (1727–1788)* / Д. Леонард. М., 1998.
- Лесли Ч. Р. Жизнь Джона Констебля, эскайдера* / Ч. Р. Лесли. Л., 1964.
- Либман М. Я. Искусство Германии XV и XVI вв.* / М. Я. Либман. М., 1964.
- Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII–XVIII вв. в ряду искусств* / Т. Н. Ливанова. М., 1977.
- Лисенков Е. Т. Английское искусство XVIII в.* / Е. Т. Лисенков. Л., 1965.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2001.
- Лошакова Г. А. Прозаические жанры австрийского литературного бидермейера* / Г. А. Лошакова. Ульяновск, 2014.
- Львов С. Альбрехт Дюрер* / С. Львов. М., 1985.
- Майкапар С. М. Значение творчества Бетховена для нашей современности* / С. М. Майкапар, А. Е. Майкапар. М., 2011.
- Майорова Н. Шедевры мировой живописи : викторианская живопись и прерафаэлиты* / Н. Майорова, Г. Скоков. М., 2008.
- Мертен К. Замки Германии* / К. Мертен. М., 2004.
- Михальская Н. П. История английской литературы* / Н. П. Михальская, Г. В. Аникин. М., 1998.
- Морозов М. М. Шекспир (1564–1616)* / М. М. Морозов. М., 1956.
- Морозов М. М. Шекспир, Бернс, Шоу* / М. М. Морозов. М., 1967.
- Москвина Е. Символическая реальность : статьи о немецкой и австрийской литературе* / Е. Москвина. М., 2017.
- Некрасова Е. А. Прерафаэлиты, Рескин и Моррис* / Е. А. Некрасова. М., 1975.
- Некрасова Е. А. Романтизм в английском искусстве* / Е. А. Некрасова. М., 1975.
- Некрасова Е. А. Томас Гейнсборо* / Е. А. Некрасова. М., 1990.

- Павлова Т. А.* Милтон / Т. А. Павлова. М., 1997.
- Пирсон Х.* Диккенс / Х. Пирсон. М., 1963.
- Пронин В. А.* История немецкой литературы / В. А. Пронин. М., 2007.
- Прусс И. Е.* Западноевропейское искусство XVII в. / И. Е. Прусс. М., 1974.
- Раздольская В. И.* Искусство Англии второй половины XIX в. / В. И. Раздольская. М., 1981.
- Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVIII в. М., 1966.
- Светлов И.* Прерафаэлиты / И. Светлов. М., 2007.
- Семнадцатый век в мировом литературном развитии. М., 1969.
- Соловьев Н. А.* Английский предромантизм и формирование романтического метода / Н. А. Соловьев. М., 1984.
- Ступников И. В.* Английский театр: конец XVII — начало XVIII в. / И. В. Ступников. Л., 1986.
- Уайтли Л.* Английская живопись XIX в. / Л. Уайтли. М., 2014.
- Уэстреп Д. А.* Генри Перселл / Д. А. Уэстреп. Л., 1980.
- Филиппов М. М.* Готхольд Эфраим Лессинг. Его жизнь и литературная деятельность : биограф. очерк / М. М. Филиппов. М., 2016.
- Холодковский Н. А.* Вольфганг Гете. Его жизнь и литературная деятельность : биограф. очерк / Н. А. Холодковский. М., 2016.
- Чегодаев А. Д.* Джон Констебл / А. Д. Чегодаев. М., 1968.
- Шахов А.* Гете и его время. Лекции по истории немецкой литературы XVIII в., читанные на высших женских курсах в Москве / А. Шахов. СПб., 1908.
- Швингахурст Э.* Прерафаэлиты / Э. Швингахурст. М., 1995.
- Шестимиров А.* Уильям Холмен Хант / А. Шестимиров. М., 2009.

У ч е б н о е и з д а н и е

Бут Юлия Евгеньевна
Кручинина Наталья Александровна

АНГЛИЙСКАЯ И НЕМЕЦКАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
НОВОГО ВРЕМЕНИ

Учебное пособие

Заведующий редакцией
Редактор
Корректор
Оригинал-макет

М. А. Овечкина
С. Г. Галинова
С. Г. Галинова
Л. А. Хухаревой

Подписано в печать 22.01.2019. Формат 60×84^{1/16}.
Бумага офсетная. Цифровая печать. Усл. печ. л. 9,3.
Уч.-изд. л. 9,5. Тираж 40 экз. Заказ 4.

Издательство Уральского университета
Редакционно-издательский отдел ИПЦ УрФУ
620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4
Тел.: +7 (343) 389-94-79, 350-43-28
E-mail: rio.marina.ovechkina@mail.ru

Отпечатано в Издательско-полиграфическом центре УрФУ
620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4
Тел.: +7 (343) 358-93-06, 350-58-20, 350-90-13
Факс: +7 (343) 358-93-06
<http://print.urfu.ru>



БУТ ЮЛИЯ ЕВГЕНЬЕВНА

Кандидат исторических наук, доцент кафедры новой и новейшей истории Уральского федерального университета. Автор научных статей и учебных пособий по истории Священной Римской империи германской нации и монархии Габсбургов, истории школьного и университетского образования. Область научных интересов — история европейской культуры и образования, история Австрии и Германии в Новое время.



КРУЧИНИНА НАТАЛЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА

Кандидат исторических наук, доцент кафедры новой и новейшей истории Уральского федерального университета. Автор публикаций по истории британских идейно-политических течений и социальных реформ первой половины XX века. Сфера научных интересов — история Великобритании XIX–XX веков, английская культура Нового времени.